W. R. Valentiner

REMBRANDT
HANDZEICHNUNGEN

1. Band





REMBRANDT
HANDZEICHNUNGEN
ERSTER BAND



KLASSIKER DER KUNST

IN GESAMTAUSGABEN

EINUNDDREISSIGSTER BAND

*



REMBRANDT

DES MEISTERS HANDZEICHNUNGEN



ERSTER BAND MIT 464 ABBILDUNGEN

HERAUSGEGEBEN VON WILHELM R. VALENTINER

DEUTSCHE VERLAGS-ANSTALT STUTTGART
BERLIN UND LEIPZIG

Die Herausgabe des vorliegenden Werkes ist durch die weitgehende pekuniäre Unterstützung eines amerikanischen Kunstfreundes, der nicht genannt werden möchte, ermöglicht worden. Seine Opferwilligkeit im Interesse der Wissenschaft verdient die größte Anerkennung.

Bei der Zusammenstellung des Materiales haben mich C. Hofstede de Groot und G. Falck, die ich an erster Stelle nennen möchte, ferner W. v. Bode, E. Bock, A. Bredius, Max J. Friedländer, Arthur M. Hind, F. Lugt, H. Lütgens, Jhr. Tedding van Berkhout, Jhr. J. Six, O. Weigmann und zahlreiche Leiter der öffentlichen Sammlungen aufs freundlichste unterstützt. Ihnen, sowie den Sammlern und Kunsthändlern, die mir ihren Besitz an Rembrandtzeichnungen zum Studium und zur Reproduktion bereitwillig zugänglich machten, sei auch an dieser Stelle aufrichtiger Dank für ihr Entgegenkommen ausgesprochen. Auch den Herren Hans Gräbke und Dr. Walter Paatz bin ich für ihre Hilfe bei der Drucklegung zu Dank verpflichtet.

DRUCK DER DEUTSCHEN VERLAGS-ANSTALT IN STUTTGART
PRINTED IN GERMANY

I.

Bei keinem anderen der Großmeister, von Dürer abgesehen, haben Zeichenkunst und Graphik eine so selbständige Bedeutung neben der Malerei wie bei Rembrandt. Die Unabhängigkeit der Auffassung, die seine Radierungen gegenüber seinen Gemälden zeigen, hat in der Wissenschaft sogar — allerdings nicht immer zu ihrem Vorteil — eine getrennte Behandlung der beiden Gebiete gestattet: die Kenner seiner Radierungen pflegen nicht zu den Kennern seiner Gemälde zu gehören. Auch die Zeichnungen Rembrandts hängen nicht so eng mit seinen Radierungen zusammen, wie man nach der verwandten Darstellungsweise, die in beiden Fällen auf die Farbe verzichtet, annehmen möchte. Zwar gibt es gelegentlich Vorstudien zu Radierungen, doch war der Künstler so empfindlich für die Ausdrucksmöglichkeit jeder Art von Technik, daß sich ihm bei der Ausführung in anderer Technik auch sogleich eine andere Auffassung einstellte. Bei einem Versuch der Datierung der Zeichnungen mit stilistischen Mitteln wird man erstaunt sein, wie wenig Anhaltspunkte etwa die Strichführung der Radierungen bietet, obgleich sich hier doch die Technik ebenso wie bei den Gemälden und Zeichnungen von Phase zu Phase, jedoch eben immer im Sinne ihrer besonderen Möglichkeiten, wandelt.

Nicht weniger unabhängig gestaltet sich das Verhältnis von Malerei und Zeichnung bei Rembrandt. Unter den wenigen Vorstudien zu Gemälden ist kaum eine, die nicht so wesentlich von dem ausgeführten Gemälde abweicht, daß sie nicht auch als Zeichnung selbständigen Wert beanspruchte. Im übrigen gibt es, wie unter den Gemälden, Naturstudien und fertig in sich abgeschlossene Kompositionen, und etwa in gleichem Verhältnis, so daß die meist kleineren und flüchtigeren Naturskizzen der Zahl nach überwiegen. Die größere Bedeutung liegt auf seiten der ausgeführten Kompositionszeichnungen, die in gewissem Sinne denselben künstlerischen Wert wie ein durchgeführtes Ölgemälde beanspruchen, ja häufig an Großartigkeit von den herrlichsten Malereien des Künstlers nicht übertroffen werden. Die ausgeführten Kompositionen, an denen der erste Teil des vorliegenden Werkes besonders reich ist, machen vor allem die Bedeutung und Eigenart des Zeichnungswerkes Rembrandts aus.

Vergleichen wir Rembrandt mit anderen Meistern der Zeichnung, etwa mit den großen Italienern wie Botticelli, Lionardo, Raffael und Michelangelo oder mit Holbein und Dürer, oder mit seinen Zeitgenossen Rubens und van Dyck, so werden wir uns seiner Sonderstellung sogleich bewußt. Nach zwei Richtungen hat keiner dieser Großen, denen gewiß andere außerordentliche Eigenschaften zukommen, ihm Ähnliches an die Seite zu stellen. Einmal bieten Rembrandts Zeichnungen eine lückenlose formale und geistige Entwicklung durch mehr als dreißig Jahre, eine Entwicklung, die in ihrer Mannigfaltigkeit und in dem wechselnden Ausdruck eines durchaus individuellen, von der Welt abgesonderten Erlebens den Typ des nordischen Künstlers in der reichsten Entfaltung

zeigt. Zum anderen begegnen wir auch bei keinem der anderen Großen jener Fülle von in sich abgerundeten Kompositionen nach selbstgewählten Themen. Wenn auch Meister wie Botticelli und Dürer ganze Illustrationsfolgen schufen und etwa Michelangelo in späten Jahren einige bildmäßig abgeschlossene Zeichnungen ausführte, so hat doch keiner von ihnen so frei von jedem Gedanken an eine weitere Ausführung in anderem Material, so unabhängig von der Textvorlage mit einer ähnlich subjektiven Auffassung wie sie schon die vorgeschritteneren Anschauungen des 17. Jahrhunderts ermöglichten, gearbeitet wie Rembrandt. Noch weniger lassen sich Rembrandts große Zeitgenossen unter den Malern mit ihm als Zeichner vergleichen. Von Velazquez und Frans Hals sind sichere Zeichnungen überhaupt nicht bekannt. Bei Rubens und van Dyck aber fällt der Zeichnung fast immer eine vorbereitende Aufgabe für die Ausführung von Gemälden oder graphischen Blättern zu.

Bei einem Vergleich mit jenen älteren Meistern wird uns das moderne subjektive Element in Rembrandts Zeichnungen, ihr Stimmungsgehalt oder ihr differenzierter seelischer Ausdruck, besonders deutlich. Die historischen Gestalten sind noch näher an das Leben seiner eigenen Gegenwart herangerückt, noch intimer aufgefaßt als bei Dürer; die biblischen Szenen atmen die Behaglichkeit der holländischen Innenräume, selbst wenn sie im Freien spielen, wie ja auch das holländische Straßen- und Landschaftsbild eine eigentümlich in sich geschlossene Wirkung ausübt. Sie scheinen die stille Atmosphäre der abendlichen Stunden, in denen Rembrandts Zeichnungen oft entstanden sein mögen, in sich zu tragen.

Nicht der äußerliche orientalische Aufputz, mit dem Rembrandt diese Gestalten umkleidet, unterscheidet sie von den Menschen des Alltags, wohl aber erhebt sie ihr überaus reiches und in schwierigen geistigen Situationen besonders frei entfaltetes seelisches Leben in eine höhere Sphäre. Gerade die Schilderung solcher komplizierter seelischer Zustände, wie sie sich bei entwickelten Kulturen im engen Zusammensein des Einzelnen mit seinem Nächsten ergeben, liebt Rembrandt. Aus der Bibel wählt er vor allem Szenen solcher Art wie das Opfer Abrahams, die Verstoßung der Hagar, den Verkauf des Erstgeburtsrechtes, den Jakobssegen, den Abschied Absaloms von David, das Zwiegespräch Davids und des Propheten Nathan und das Christi und der Samariterin, die Rückkehr des verlorenen Sohnes und zahlreiche andere, auf zwei oder drei Figuren konzentrierte seelische Episoden. Auch widmet er sich gern der Darstellung der mit sich selbst intensiv beschäftigten und seelisch ringenden Einzelgestalt, sei sie nun der Bibel oder der Heiligengeschichte oder der eigenen Gegenwart entnommen. Dagegen fehlen bei Rembrandt so gut wie ganz Szenen, bei denen die Aktion der Massen das Thema bildet, wie der Einzug Christi in Jerusalem, der bethlehemitische Kindermord oder die Schlachtenschilderungen des Alten Testamentes und der Mythologie.

Übrigens sind unter den von Rembrandt gewählten Themen nur wenige, die nicht Allgemeingut des Barockzeitalters gewesen und nicht auch außerhalb Hollands, besonders von italienischen Künstlern, behandelt worden wären. Er steht in dieser Hinsicht mehr auf dem Boden der Tradition, als wir nach seiner Sonderstellung innerhalb der Kunst seines Landes anzunehmen geneigt sind. Nur ist die Behandlung dieser Themen bei ihm so persönlich, daß ohne genaue Kenntnis der Darstellungsgeschichte der Kunst seiner Epoche niemand auf die Idee kommen könnte, er behandle sie nicht zum ersten Male, und die Annahme, daß er sich von neuem unmittelbar von dem originalen Text, besonders von der Bibel, habe anregen lassen, wohl auch meist zu Recht bestehen wird. Bei dieser erneuten Beschäftigung mit der Bibel wurden ihm dann auch die Themen eingegeben, die ihm nicht durch die Tradition vermittelt worden waren und sein höchst persönliches Interesse an dem biblischen Text beweisen. Wenn er etwa ein so beliebtes

Thema wie die Trunkenheit Lots oder den Auszug Lots mit seiner Familie behandelte, so mochte er es auch nicht unterlassen, die wunderbare Errettung Lots in einer weiteren, sonst kaum je behandelten Episode, die ihn im Kampf mit den Männern von Sodom zeigt, zu schildern. In der Geschichte des Tobias waren die Wanderschaft des Knaben mit dem Engel und die Heilung des alten Vaters altbeliebte Themen; Rembrandt aber lag auch an der Motivierung der Blindheit des Alten, wenn er erzählt, wie Tobias im Schlaf durch den Auswurf einer Schwalbe getroffen wird und erblindet; er interessiert sich weiter für die einzelnen Lebensschicksale des jungen Tobias und verweilt besonders gern bei der schönen Szene, als der Jüngling mit seiner gefährlichen Braut in der Nacht vor dem Lager betet und so ihren bösen Geist vertreibt. Ähnlich bleibt er bei der Schilderung der Susanna nicht bei der bekannten Verführungsszene stehen, sondern berichtet auch von ihrer Verurteilung durch die Richter und ihrer Errettung durch das Zeugnis des jungen Daniel. Man wird beim Durchblättern der biblischen Darstellungen leicht feststellen können, wie Rembrandt jedesmal, wenn er oft behandelte Stoffe benutzt, dem Thema auch inhaltlich neue Seiten abgewinnt oder sie in mehrere aufeinanderfolgende Szenen zerlegt (etwa in der Geschichte Abrahams, Labans, Davids und anderer). Gelegentlich schließt er sich in früheren Darstellungen eines bestimmten Themas an die traditionelle Auffassung an, geht aber bald seinen eigenen Weg weiter, wie bei dem Opfer Manoahs: in der ersten Fassung schildert er das Erscheinen des Engels im Freien ähnlich wie Lastman in einer Zeichnung im Berliner Kabinett, später knieen die beiden Alten vor ihrem Haus neben dem brennenden Altar, in dessen Rauch der Engel entschwebt.

Rembrandts modernes Empfinden äußert sich auch in der Selbstverständlichkeit, mit der er persönliche Erlebnisse in historischen Darstellungen zum Ausdruck bringt und Gestalten aus seiner häuslichen Umgebung in Szenen allgemeineren Inhaltes einführt. Kennen wir die Lebensumstände Rembrandts, so ist es leicht zu beobachten, wie bestimmte Themen seinen persönlichen Erlebnissen gemäß gewählt sind oder sich doch unbewußt der Auffassungsart einer bestimmten Phase seiner geistigen Entwicklung darboten: wie etwa Auferweckungsszenen dem Pathos der Jugend entsprachen, die gewaltsamen Episoden Simsons dem stürmischen Drang des Mannesalters, die Schilderung heiliger Familien im behaglichen Innenraum der stillen häuslichen Zeit nach Saskias Tod, die Geschichte des jungen Tobias und des Daniel der Zeit der Erziehung des jungen Titus, endlich die tragischen Szenen aus dem Leben der beiden greisen Könige Saul und David der düsteren Stimmung des Alters gemäß waren. Die persönliche Umgebung des Meisters aber spiegelt sich in zahlreichen Naturstudien, von der Darstellung der Räume in Rembrandts Haus und der einzelner Kunstwerke aus seinem Besitz an bis zu den Aktstudien und Bildniszeichnungen nach Familienmitgliedern und den genrehaften Wiedergaben aus dem häuslichen Leben, Naturstudien, aus denen sich oft zusehends die allgemeinere Tendenz in der Richtung auf eine biblische oder historische Darstellung entwickelt. In diesen Zeichnungen intimen und genrehaften Charakters hat Rembrandt wie auf so vielen anderen Gebieten anregend nicht nur auf die Kunst seines eigenen Landes, besonders auf die Genremalerei, sondern auch auf die Zeichenkunst der folgenden Zeit bis weit in das 19. Jahrhundert hinein eingewirkt.

Es ist von jeher der Ruhm großer Zeichner gewesen, mit einer äußersten Beschränkung im Material und in der Technik den denkbar größten Reichtum des Eindruckes zu erreichen. Auch in dieser Hinsicht ist Rembrandt fast unerreicht innerhalb der europäischen Kunst. Er bedient sich dabei des Vorteiles der Möglichkeiten des Stiles seines Zeitalters, der im Vergleich zu dem früherer Epochen in der Technik von jedem konventionellen Schema befreit erscheint und auch in der Zeichenkunst auf

eine Bindung durch bestimmte traditionelle Linienführung verzichtet. Seine Zeichnungen wirken vielleicht gesetzloser und unruhiger als die Zeichnungen älterer und auch gleichzeitiger, akademisch arbeitender Meister, da die Striche scheinbar systemlos nach allen Richtungen schießen und Licht- und Schattenpartien nicht durch ein umständliches Verfahren von parallelen Linien dargestellt sind. Dafür zielt aber der Strich mit freierem und leidenschaftlicherem Temperament auf das Wesentliche, und der Bedarf der Mittel, mögen es Kreide-, Feder- oder Pinselstriche sein, ist ein viel geringerer. Trotz der realistischen Tendenz seines ganzen Zeitalters richtet Rembrandt bei der Reduktion auf das Wesentliche sein Augenmerk nicht so sehr auf die vereinfachte Wiedergabe der äußeren Formen, als auf die des geistigen Ausdruckes. Es liegt ihm nicht wie manchem ostasiatischen Künstler viel daran, das realistische Bild etwa eines Berges, eines Baumes oder eines einzelnen Blattes mit möglichst wenigen Strichen in der äußeren Form festzuhalten, obgleich er auch darin Unübertreffliches leistet. Was die Bewunderer seiner Zeichnungen vor allem ergreift, ist die Sicherheit, mit der er einen vielfältig gegliederten Gemütsausdruck mit einem Minimum von Linien wiederzugeben vermag. Daß etwa ein kleiner flüchtiger Strich bei der raschen Zeichnung eines Kopfes bis auf Millimeters Breite genau da aufhört, wo er aufhören muß, um eine bestimmte Stufe des Schmerzes oder der Freude in erschütternder Weise zu schildern, wie es so viele biblischen Zeichnungen aus der Spätzeit zeigen, grenzt an das Wunderbare. So überaus fesselnd daher auch die schönen Landschaftszeichnungen des Meisters erscheinen, die sich mit Recht einer hohen Bewertung bei den Sammlern erfreuen, so können doch vielleicht solche Zeichnungen, die bestimmte geistige Verfassungen des Menschen in so meisterhaft abbreviatorischer Weise schildern, mit ihrem komplexeren Gehalt als die höchsten künstlerischen Leistungen des Meisters gelten. Ohne Zweifel stellt von diesem Gesichtspunkt aus betrachtet die fortschreitende Kunst Rembrandts einen allmählichen Aufstieg zu immer größerer Vollendung dar. Denn eine auf das Seelische gerichtete Kunst muß bei zunehmender Lebenserfahrung und entwickelterem technischen Können in der Schilderung der geistigen Vorgänge immer klarer und präziser werden.

Freilich darf man fragen, ob Rembrandts Kunst allein von diesem Gesichtspunkt aus betrachtet werden sollte. Als echtem Künstler war bei ihm in allen Phasen seiner Entwicklung die Freude an formaler Schönheit, sei es an dem Reiz der Tönung oder der Durchbildung des Helldunkels, sei es an dem kompositionellen Gefüge oder selbst an der Schönheit der Linie, bedeutend, ja sie scheint in gewissen Perioden das Interesse an dem geistigen Gehalt fast zu überwiegen — wie zu einer gewissen Zeit in der Mitte der dreißiger Jahre (ein Beispiel: die mit fast ostasiatischem Linienschwung ausgeführte Darstellung der Findung Mosis in der Sammlung Hofstede de Groot, unsere Nr. 123) und wieder in der Mitte der fünfziger Jahre (Beispiele: die Kopien nach indischen Miniaturen, die auf japanischem Papier mit größter Zartheit des Striches und feinster Tönung ausgeführt worden sind). In dieser Hinsicht kommt den Zeichnungen der frühen Zeit oft nicht geringere Bedeutung zu als denen der Spätzeit, da jede Periode Rembrandts Werke eines eigenen, in sich durchgebildeten Stiles erstehen läßt. Manche Blätter der Frühzeit, wie die Rötelzeichnungen nach Lastman und Lionardo, die Studien nach alten Männern und Frauen in großem Format in Rötel oder schwarzer Kreide ausgeführt, sind als charakteristische Zeichnungen des holländischen Barock in ihrer Art unübertrefflich.

Sie zeigen schon den leidenschaftlich breiten, sich tief in das Papier eindrückenden Strich, der Rembrandts gewaltigem Temperament gemäß war und von ihm während seiner ganzen Entwicklung beibehalten wurde. Es ist deshalb nicht ganz richtig, zu sagen, daß seine Strichführung im Laufe der Jahre immer breiter wurde. Neben sehr

breiten Zeichnungen stehen — und gerade gegen Ende seiner Entwicklung — Blätter, die in einer besonders zarten und schwebenden Technik ausgeführt sind. Am stärksten leidet die Unterlage unter dem Federstrich des Künstlers in den dreißiger Jahren, in der die verhältnismäßig spitze Feder, die er benutzt, und auch der gewaltsam aufgesetzte lavierende Pinselzug häufig das Papier ganz durchdringt. Die breite Rohrfeder, die er in späteren Jahren verwendet, bildet breitere, flüchtigere Striche, die auch deshalb das Papier weniger stark durchtränken, weil sie von einer leichteren und sichereren Hand eines innerlich beherrschteren Meisters aufgesetzt sind. Die Lavierung, die er von der zweiten Hälfte der dreißiger bis zum Anfang der fünfziger Jahre besonders häufig anwendet, wird anfangs mit fast brutaler Leidenschaft in tiefen ungebrochenen Tönen ausgeführt; in helleren Tönen und reichster Abstufung begegnen wir ihr namentlich in der zweiten Hälfte der vierziger Jahre, als sich Rembrandt besonders mit der Durchbildung des Helldunkels beschäftigte. In den fünfziger Jahren wechseln ganz breite, mächtige Wirkungen besonders in den Naturstudien mit einer leichten zarten Tönung in einigen Kompositionsblättern. In beiden Fällen handelt es sich jedoch um Ausnahmen. Im allgemeinen verzichtet der Künstler in der Spätzeit wie überhaupt auf jedes einschmeichelnd wirkende technische Mittel, so auch auf den Reiz einer sorgfältig ausgeführten Lavierung. Schatten, die wie Lavierung erscheinen, sind häufig nur mit dem Finger ausgewischte Stellen. Die immer größere Beschränkung in der Technik entsprach der immer mehr auf eine reiche geistige Auffassung gerichteten Tendenz des alternden Meisters.

Überhaupt haben sich wenige Zeichner eines so einfachen technischen Apparates bedient wie Rembrandt. Zwar benutzt er in der Frühzeit nach dem Vorbild seiner Vorgänger den Rötel und die schwarze Kreide — diese auch gelegentlich noch bis in die vierziger Jahre —, experimentiert in vereinzelten Fällen auch einmal mit dem Silberstift. Doch sind das Ausnahmen. Der weitaus größte Teil seiner Zeichnungen sind einfache oder lavierte Federzeichnungen, die uns auch schon aus den frühesten Jahren erhalten sind. Wenn man bedenkt, wie reich an Techniken aller Art die holländische Zeichenkunst war, wie gern bei ihrer realistischen Tendenz das Aquarell von Averkamp bis zu Dusart gepflegt wurde, so erscheint die Selbstbeschränkung Rembrandts bei dem ungeheueren Material, das er hinterlassen hat, erstaunlich und sein Verzicht auf jede farbige Behandlung, selbst bei so naheliegenden Themen wie der Landschaftszeichnung, besonders merkwürdig. Es beweist, wie wenig seine Kunst im Gegensatz zu der des holländischen Durchschnittskünstlers auf eine äußerliche Naturnachahmung eingestellt war, so daß sich ihm selbst vor der freien Natur die übertragene braun-weiße Darstellungsart ergab, die man vielleicht bei einem zeichnenden Bildhauer, nicht aber bei einem durchaus malerisch empfindenden Meister wie Rembrandt erwarten sollte. Im Sinne seiner ganzen Anschauung, die ihr jenseits gerichtetes Streben hinter einer Kunst von scheinbar stärkstem Realismus verbarg, war für ihn selbst die Zeichnung vorwiegend ein Mittel zum Ausdruck abstrakterer Vorstellungen, nicht anders als die Radierung, ja mehr noch, da die Zeichnung plötzlich sich einstellende Ideen noch schneller festzuhalten vermochte als die Radierung, deren Herstellung einen umständlichen Prozeß erfordert. So ist es nicht zufällig, daß Rembrandts Zeichnungswerk innerhalb seinem gesamten Oeuvre bei weitem die größte Zahl szenischer Darstellungen, also reine Gestaltungen der Phantasie enthält. Schon in dem ersten Band der vorliegenden Veröffentlichung sind gewiß doppelt soviel Kompositionen dieser Art zusammengestellt, als uns solche in der Gesamtheit der Gemälde und Radierungen des Künstlers erhalten sind.



Ferdinand Bol: Die heilige Familie. Darmstadt, Kupferstichkabinett

II.

Obgleich Zeichnungen Rembrandts schon zu Lebzeiten des Künstlers gesammelt und aus dem 18. Jahrhundert bereits graphische Nachbildungen nach einer Reihe von Blättern existieren, setzte ein kritisches Studium doch erst in neuester Zeit, ja eigentlich erst mit dem Beginn dieses Jahrhunderts ein. Die grundlegende Arbeit einer ersten Sichtung des umfänglichen Materiales, das sich unter Rembrandts Namen seit zwei Jahrhunderten in den Sammlungen angehäuft hatte, wurde von C. Hofstede de Groot in seinem 1906 erschienenen kritischen Katalog der Handzeichnungen Rembrandts geleistet. Gleichzeitig gab derselbe Gelehrte das schon von F. Lippmann begonnene große Mappenwerk „Handzeichnungen von Rembrandt Harmensz van Rijn“ heraus, in dem bis zum Jahre 1906 400 Zeichnungen in vortrefflichen Nachbildungen wiedergegeben wurden.

Einzelne öffentliche Sammlungen hatten sich inzwischen schon mit der Herausgabe ihres Bestandes teils in Sonderveröffentlichungen, teils im Rahmen von Publikationen allgemeineren Inhaltes befaßt oder begannen sich jetzt der Aufgabe mit größerem Verständnis zu widmen, so die Kabinette in Amsterdam, Bremen, Budapest, Dresden, London, München, Oxford, Paris, Stockholm, Weimar, Wien. Zu den letzten Veröffentlichungen dieser Art gehört A. M. Hinds gründlicher kleiner Katalog der Zeichnungen Rembrandts und seiner Schule im Britischen Museum in London.

Die Herausgabe einzelner Privatsammlungen ging mit denen der öffentlichen Hand in Hand. Hofstede de Groot, der selbst die bedeutendste aller neueren Privatsammlungen von Zeichnungen Rembrandts besitzt, gab ihren Hauptbestand in einer Sonderpublikation heraus, zu der eine Art Nachtrag in der von F. Becker geleiteten Auswahl der Handzeichnungen holländischer Meister in der Sammlung Hofstede de Groot erschien (1922). Von einigen anderen Privatsammlungen wurden gelegentlich

ihres Verkaufes gute Publikationen hergestellt, so von der Sammlung C. Fairfax Murray (jetzt im Besitz J. Pierpont Morgans), von der Sammlung Heseltine und anderer, und einzelne wichtige Blätter aus Privatbesitz oder kleineren öffentlichen Sammlungen wurden, soweit sie in dem großen Rembrandtwerk Lippmann-Hofstede de Groots noch nicht aufgenommen waren, von der Vasari Society, der Prestelgesellschaft und von verschiedenen Autoren bei Gelegenheit von Abhandlungen über Rembrandt veröffentlicht.

Als der Anfang einer Serie in Buchform, die im Lauf der Zeit den ganzen Bestand an Rembrandt-Zeichnungen umfassen sollte, erschien in den Jahren 1912 und 1914 die treffliche Ausgabe der Zeichnungen im Amsterdamer und Berliner Kabinett von K. Freise, K. Lilienfeld und H. Wichmann. Leider ist sie über diese Anfänge nicht hinausgediehen. Kleinere Publikationen, wie die R. Grauls (Fünfzig Handzeichnungen von Rembrandt), die C. Neumanns (Rembrandts Handzeichnungen), die Mappe der Maréesgesellschaft und die Rembrandt-Veröffentlichungen allgemeineren Inhaltes, wie die große Rembrandt-Bibel Hofstede de Groots und die E. W. Bredts in vier kleinen Bänden, die eine Anzahl Zeichnungen des Künstlers reproduzierten, kamen dem wachsenden Interesse für Rembrandt-Zeichnungen in der Allgemeinheit entgegen.

Trotz dieser Fülle von Veröffentlichungen, zu denen noch zahlreiche mehr oder weniger gute Abbildungen in Auktionskatalogen kommen, ist das vorhandene Material noch nicht annähernd erschöpft. Die wissenschaftlichen Publikationen geben schwerlich mehr als die Hälfte des Bestandes in guten Abbildungen wieder. Gewisse leicht zugängliche Blätter wurden wieder und wieder reproduziert, während zahlreiche andere, die weniger bekannten Sammlungen angehören, völlig unbeachtet blieben.

Das Ziel des vorliegenden Werkes ist, die Zeichnungen Rembrandts in möglichster Vollständigkeit in Abbildungen vorzuführen. Es sind dafür drei Bände von annähernd gleichem Umfang vorgesehen. Der vorliegende erste enthält den größten Teil der biblischen Darstellungen, die des Alten Testamentes, der Apokryphen und die des Neuen Testamentes bis zum Beginn der Passionsgeschichte. Der zweite Band soll den Schluß der biblischen Blätter, die historischen, mythologischen und allegorischen Zeichnungen, die Kopien Rembrandts nach anderen Meistern*, die Bildnisse und einen Teil der Genreskizzen aufnehmen, während der dritte Band den Rest der Genreskizzen, die Aktstudien, die Tierzeichnungen und die große Masse der Landschaftszeichnungen, sowie eine Auswahl von Schulzeichnungen, nach Künstlern geordnet, enthalten soll. Dem dritten Band wird auch ein mit den Nummern des Kataloges Hofstede de Groots vergleichendes Verzeichnis beigegeben werden, in dem kurz begründet wird, warum ein Teil der darin verzeichneten Blätter hier nicht aufgenommen wurde.

Diese Herausgabe der Zeichnungen Rembrandts schließt sich der der Gemälde und Radierungen des Künstlers in „Klassiker der Kunst“ an und vervollständigt damit den Überblick über das Gesamtwerk Rembrandts. Daß die erstrebte Vollständigkeit zunächst nur annähernd erreicht ist, kann bei den außerordentlichen Schwierigkeiten, die sich einem solchen Versuch entgegenstellen, nicht wundernehmen. Schon während der Drucklegung wurde eine Anzahl unbekannter Blätter bekannt, die in einem Anhang aufgenommen sind. Ein Nachtragsband wird vermutlich ebenso wie bei den Gemälden schon bald nach Erscheinen des ganzen Werkes notwendig werden.

* In diese Gruppe der Kopien Rembrandts werden auch einige Zeichnungen aufgenommen, die man in dem vorliegenden Band vielleicht vermissen wird: die Zeichnungen nach Lastman (Susanna und die beiden Alten im Berliner Kabinett, Joseph verteilt Korn in Ägypten in der Albertina, Paulus und Barnabas in Lystra im Louvre) und die freie Kopie nach einer italienischen Zeichnung aus der Raffael-Schule: die Grablegung Christi im Berliner Kabinett.



F. Bol (bisher Rembrandt zugeschrieben, HdG 343) : Joseph im Gefängnis. Hamburg, Kunsthalle



F. Bol (bisher Rembrandt zugeschrieben): Abraham und die drei Engel. Haarlem, Sammlung F. Koenigs

Bei der Herstellung der Reproduktionen wurde eine nicht unbeträchtliche Anzahl der Klischees unmittelbar nach den Originalen verfertigt, so die nach den Zeichnungen in den wichtigsten öffentlichen Sammlungen Deutschlands — Berlin, Dresden und München — und in mehreren deutschen Privatsammlungen. Im übrigen wurde nach Möglichkeit nach guten Photographien gearbeitet; in zahlreichen Fällen wurden, manchmal mit beträchtlichen Kosten, Neuaufnahmen gefertigt, zum Beispiel in Amsterdam, Boston, Chicago, Haag, London, New York, Newport, Petrograd, Philadelphia, Turin, Wien. Nur wenn die Ausführung eines Klischees nach dem Original schwierig war und die Herstellung einer Photographie unverhältnismäßige Kosten verursacht hätte, wurde von den genannten Publikationen, soweit sie sorgfältige Nachbildungen enthielten, Gebrauch gemacht; in besonders ausgiebiger Weise von dem von Lippmann-Hofstede de Groot herausgegebenen Reproduktionswerk, daneben von der Kruseschen Veröffentlichung der Stockholmer Zeichnungen, von einigen Publikationen der Prestelgesellschaft, der Vasari Society und mehreren Auktionskatalogen. Nur in Ausnahmefällen wurden ungenügende Abbildungen als Vorlagen benutzt, im Gedanken, daß es immer noch besser sei, eine mangelhafte Vorstellung von einer wichtigen Komposition zu geben, als eine Lücke zu lassen. Von diesen wenigen ungenügenden Reproduktionen abgesehen, werden die vorliegenden trefflichen Autotypien den Originalen vielleicht gerechter als die Nachbildungen nach Gemälden im gleichen Verfahren. Gleichwohl darf nicht genug davor gewarnt werden, auf Grund dieser Vorlagen anstatt vor dem Original selbst ein Urteil über die Echtheit eines Blattes zu fällen.

Beim Sammeln des Materiales wurde der Herausgeber von Freunden und Kennern Rembrandts in uneigennützigster Weise unterstützt und fand in den verschiedensten Ländern in öffentlichen und privaten Sammlungen bereitwilliges Entgegenkommen für seine Arbeit. Nur in Frankreich hinderten die politischen Verhältnisse der Nachkriegszeit, das Material in ausgiebiger Weise zu sammeln; es fehlen deshalb sowohl einige Louvreblätter wie manche der Zeichnungen in französischen Provinzmuseen.

Von der Anordnung der übrigen Bände der „Klassiker der Kunst“ weicht das vorliegende Werk insofern ab, als nicht die chronologische, sondern die thematische Gruppierung gewählt ist. Bei der Fülle des Materiales und einer bisher noch kaum durchgeführten genauen Datierung der einzelnen Blätter hätte das Werk seinen praktischen Wert als Nachschlagebuch bei einer chronologischen Anordnung beträchtlich eingebüßt. Einen Fortschritt dürfte die hier gewählte stoffliche Gruppierung gegenüber der meist üblichen, die das Material nach Sammlungen zerlegt, bedeuten, da sich aus der Zusammenstellung der Blätter mit gleichen Themen manche neue Gesichtspunkte für die Entwicklung des Künstlers ergeben. Einer chronologischen Gruppierung kommen die Angaben einer ungefähren Datierung unter jedem Blatte, an die man sich bisher nur in wenigen Fällen wagte, entgegen. Tatsächlich ist kein Zweifel, daß sich die Zeichnungen mit ebensoviel Wahrscheinlichkeit auf Grund stilistischer Merkmale datieren lassen, wie die nicht mit Rembrandts Datum versehenen Gemälde und Radierungen. In einigen Fällen gelingt die Datierung unschwer auf ein bestimmtes Jahr, in anderen freilich dürfte es nicht leicht sein, über die allgemeine Angabe eines Zeitraumes von fünf bis zehn Jahren hinauszugehen.

Schon in dem Frans Hals gewidmeten Band der „Klassiker der Kunst“ hat der Herausgeber die Kopien nach den verlorenen Werken des Künstlers nicht wie sonst in einem Nachtrag für sich behandelt, sondern in den Hauptteil an der Stelle des Originales eingeordnet. Bei der vorliegenden Veröffentlichung erwies sich das gleiche System als eine Notwendigkeit, sollte eine einigermaßen umfassende Vorstellung von Rembrandts Gedankenreichtum im Zusammenhang gegeben werden. Denn die Kopien



F. Bol (bisher Rembrandt zugeschrieben, HdG 11): Der Engel erscheint Manoah. Aschaffenburg, Bibliothek

nach verlorenen Zeichnungen sind außerordentlich zahlreich. — Obgleich sich Rembrandts Erfindungsgabe bei der Größe der Komposition auch in der Kopie meist leicht feststellen läßt, gibt es freilich auch Fälle, in denen nicht mit Sicherheit zu sagen ist, ob der Nachahmer eine genaue Kopie anfertigte oder eine eigene Komposition in enger Anlehnung an Rembrandt entwarf. Der Herausgeber gibt sich nicht der Illusion hin, bei diesen schwierigen Entscheidungen zwischen Schulzeichnungen dieser Art, die vom Thema der Publikation ausgeschlossen waren, und den Schulkopien jedesmal das Richtige getroffen zu haben.

Im allgemeinen deutet schon die Unterschrift unter den Abbildungen an, ob der Herausgeber von der Echtheit einer Zeichnung überzeugt ist oder nicht. Eine Ausnahme machen einige wenige Blätter aus der Sammlung Hofstede de Groots, bei denen das Urteil des Besitzers, der selbst der beste Kenner von Rembrandtzeichnungen genannt werden muß, übernommen wurde, wenn auch in den Erläuterungen einige Bedenken nicht unterdrückt werden konnten. Auch im übrigen mögen diese Schlußbemerkungen, und was darin gelegentlich zwischen den Zeilen zu lesen ist, neben dem unter den Abbildungen Gesagten berücksichtigt werden, wenn wirklich dem Leser an der Kenntnis eines endgültigen wissenschaftlichen Urteiles des Verfassers, das aus Rücksichten aller Art bisweilen nicht ganz klar ausgesprochen werden konnte, gelegen sein sollte.



F. Bol (bisher Rembrandt zugeschrieben, HdG 967): Gott erscheint Abraham. London, Victoria und Albert-Museum



Philips Koninck (bisher Rembrandt zugeschrieben, HdG 876): Die Predigt Johannes des Täufers. London, British Museum



Philips Koninck (bisher Rembrandt zugeschrieben, HdG 1420): Christus und die Samariterin. Wien, Albertina

III.

Die äußeren Schwierigkeiten, die sich beim Sammeln des Materials ergaben, sind gering gegenüber den Schwierigkeiten einer wissenschaftlichen Kritik der Rembrandtzeichnungen. Man darf behaupten, daß es kaum ein Gebiet der Kunstgeschichte gibt, das kompliziertere Probleme bietet.

Die Zeichnungen des großen Meisters wurden schon in seiner nächsten Umgebung genau kopiert oder frei nachgeahmt. Es scheint, daß der Künstler selbst seinen Schülern Blätter vorlegte, die sie, ebenso wie manche seiner kleineren Ölskizzen, zur Übung kopieren mußten. Wie uns von diesen Ölstudien gelegentlich bis zu einem halben Dutzend Repliken erhalten sind, deren Technik auf eine Entstehung in Rembrandts nächster Umgebung schließen läßt, so begegnen wir häufig auch genauen Kopien nach Zeichnungen des Künstlers, die nach Provenienz und Technik in die Zeiten Rembrandts, ja bis in sein Atelier zurückzuführen scheinen. Kein Wunder, daß sich aus solchen raffinierten Kopisten bisweilen Schüler entwickelten, die eigene Kompositionen so sehr im Geist des Meisters auszuführen verstanden, daß sie den Vorbildern zum Verwechseln ähnlich sind. Zu diesen Schülerkopien und Schülernachahmungen kommen

die bewußten Fälschungen, die bei dem früh erkannten hohen Wert der Originale wohl schon im 17. Jahrhundert angefertigt wurden und im 18. und 19. Jahrhundert immer zahlreicher werden. Der Kritik bieten sich also alle Abstufungen von Nachahmungen dar, von den rohesten Imitationen bis zu den exaktesten Nachzeichnungen, bei denen Strich für Strich genau kopiert ist, wie einige Beispiele zeigen mögen, die in dem vorliegenden Band neben den Originalen abgebildet sind (Nr. 200, 236, 273, 286, 325, 348). Vor allem schwierig ist die Sonderung der Originale Rembrandts von den Zeichnungen gewisser begabter Schüler, die sich der Persönlichkeit des Lehrers während der Lehrzeit völlig unterzuordnen verstanden, während sie sich in späterer Zeit so sehr in anderer Richtung entwickelten, daß man ihre Autorschaft in den Arbeiten ihrer Frühzeit kaum vermuten möchte. Dazu kommt noch eine Gruppe von Schülerzeichnungen, die von Rembrandt korrigiert sind und früher bald für Originale, bald für Schulgut ausgegeben wurden. Galten sie für Originale, so nahm man bisweilen an, daß es sich um Zeichnungen handele, bei denen sich Rembrandt in späterer Zeit selbst korrigiert habe (vgl. Nr. 107).*



Philips Koninck (bisher Rembrandt zugeschrieben, HdG 1086): Studien.
New York, Sammlung J. P. Morgan

Ist man nun nach jahrelangem Studium soweit gekommen, daß man sich einigermaßen die Fähigkeit der Unterscheidung zwischen Original und Kopie zutrauen zu können glaubt, so kann man, wenigstens im gegenwärtigen Zeitpunkt, die Erfahrung machen, daß die gelehrte Mitwelt, soweit sie nicht zu dem engeren Fachkreis gehört, sich noch keineswegs von der Richtigkeit dieses Urteiles überzeugen lassen wird. Nach der Auffassung Außenstehender befindet sich die Rembrandtforschung gegenwärtig in einem Stadium, in dem ihre gesamten Grundlagen wanken; in den Tageszeitungen wird vorgeschlagen, man solle einen Rembrandtkongreß einberufen, um festzustellen, welche

* Von der Richtigkeit der von C. Neumann vertretenen Auffassung, nach der Rembrandt gelegentlich nach Jahren seine Zeichnungen selbst übergangen habe, habe ich mich bisher nicht überzeugen können. Von dem oben erwähnten Fall abgesehen handelt es sich bei den von Neumann abgebildeten Beispielen meines Erachtens um gleichzeitige Ergänzungen oder Korrekturen, die Rembrandt während der Arbeit vornahm.



Philips Koninck (bisher Rembrandt zugeschrieben, HdG 223): Kreuztragung Christi. Dresden, Kupferstichkabinett

von den Rembrandt zugeschriebenen Werken echt, welche Schülerarbeiten oder Fälschungen seien. Man glaubt nicht mehr dem kleinen Kreis von Rembrandtforschern, die sich ihr Leben lang mit dieser Materie befaßt und ihre Ergebnisse in wissenschaftlichen Werken niedergelegt haben; man stellt die Forderung auf, das Werk Rembrandts, wie es bisher anerkannt wurde, müsse einer großen Revision unterzogen werden.

Man kann sicher sein, daß die, von denen solche Forderungen ausgehen — zu ihnen gehören Roger E. Fry und W. Martin, der erste ein sehr begabter, der zweite ein sehr mäßiger Schriftsteller — gewiß nicht die sein werden, von denen die Rembrandtforschung in eine neue Bahn gelenkt wird; denn bisher haben sie herzlich wenig auf diesem wissenschaftlichen Gebiet geleistet. Als einziges Resultat solcher, mit Vorliebe in der Tagespresse behandelten Forderungen sind bisher nur so groteske Erscheinungen wie die Schriften John C. van Dykes, der in einem von Unkenntnis strotzenden Buch Rembrandt die größten Meisterwerke unter seinen Gemälden abspricht, oder die O. Beneschs, der mit ähnlicher Überheblichkeit, wenn auch mit größeren theoretischen Kenntnissen manche der schönsten Zeichnungen für falsch erklärt, hervorgetreten.*

Zweifellos handelt es sich bei diesen Auswüchsen der Kritik um vorübergehende Erscheinungen, die mit den geistigen Schwankungen in den Anschauungen der Nachkriegszeit zusammenhängen. Große Meisterwerke haben eine Art, sich durch



Samuel van Hoogstraten (bisher Rembrandt zugeschrieben): Studien. Amsterdam, F. Muller

* John C. van Dyke, Rembrandt and his school; New York 1923; O. Benesch im Jahrbuch für Kunstgeschichte, Wien 1923, in der Österreichischen Rundschau, 1923, und in den Graphischen Künsten 1923 (gelegentlich einer sehr ungerechten Besprechung der trefflichen kleinen Rembrandt-Bibel E. W. Bredts).



Samuel van Hoogstraten (bisher Rembrandt zugeschrieben): Abraham und die drei Engel. Amsterdam, F. Muller

alle anmaßende Kritik hindurch, der sie von Zeit zu Zeit unterworfen werden, selbst zu erhalten. Man darf sicher sein, daß der Geist Rembrandts auch diesen Angriff auf einen großen Teil seines Lebenswerkes in Bälde abschütteln wird, und sich die allgemeine Denkweise schneller von einer übertriebenen Skepsis zurückfinden wird als es die, die sich in diese unfruchtbare Polemik verbohrt haben, wahr haben mögen. Man erinnere sich, daß, als im Jahre 1913 ein so trefflicher Gelehrter wie W. von Seidlitz sich vor der Auktion Heseltine verleiten ließ, einige der besten Blätter dieser ausgewählten Sammlung öffentlich für falsch zu erklären, diese Zeichnungen gleichwohl für die höchsten Preise verkauft wurden und jetzt in den großen öffentlichen Sammlungen als wertvolle Originale allgemein bewundert werden. Für die Forschung mag man daraus entnehmen, daß man sich nicht von jeder Strömung der Tageskritik, von der bisweilen auch die Wissenschaft erschüttert wird, fortreißen lassen darf, wenn auch das Auge für jeden Fortschritt freigehalten werden muß.

In der Tat sind die Fortschritte, die auf dem Gebiet der Kritik der Rembrandtzeichnungen seit dem Erscheinen des Kataloges Hofstede de Groots im Jahre 1906 erzielt wurden, beträchtlich. Nicht nur hat der Verfasser dieses Kataloges, dem für seine grundlegende Arbeit nicht genug Anerkennung gezollt werden kann, durch Veröffentlichungen aller Art den Weg selbst für die Weiterentwicklung des Studiums gebahnt. Inzwischen hat auch die Zahl derer, die sich mit dem Studium der Zeichnungen Rembrandts befassen, bedeutend zugenommen, und manche Resultate sind, ohne daß sie immer veröffentlicht worden wären, zum Allgemeingut der Forschung geworden. Unter denen, die durch jahrelange, mühsame Arbeit vor allem zur Förderung der Kritik beigetragen haben, steht an erster Stelle der dänische Gelehrte Gustav Falck, der zwar nicht viel



Samuel van Hoogstraten (bisher Rembrandt zugeschrieben): Studien. Berlin, Privatbesitz

publizierte, aber durch die uneigennützige Mitteilung seiner Ergebnisse an andere Forscher allenthalben Nutzen stiftete. Auch der Herausgeber gedenkt mit Dankbarkeit der zahlreichen Anregungen, die ihm durch die häufige Aussprache mit diesem trefflichen Kenner gegeben wurden.

Die neueren Ergebnisse der Kritik stützen sich nicht allein auf ein genaueres Studium der Originale Rembrandts selbst, vor allem ihrer graphologischen Eigentümlichkeiten, sondern auch auf eine gründlichere Untersuchung der Kopien und der Schulzeichnungen. Einen wertvollen Fingerzeig für die Feststellung von Kopien ergab sich aus der Beobachtung, daß eine ganze Reihe angeblich echter Federzeichnungen die Reste von Vorzeichnungen in anderem, weicheren Material aufwiesen. Man nahm mit Recht an, daß es sich dabei schwerlich um Originale handeln könne, da Rembrandt einer solchen Vorarbeit im allgemeinen nicht zu bedürfen scheint. Allerdings ging man oft zu weit, wenn man annahm, daß alle Blätter dieser Art späte Fälschungen seien. Einmal fällt es auf, daß sich von den meisten dieser zahlreichen Kopien Originale nicht mehr feststellen lassen; ferner läßt sich nachweisen, daß die Entstehung dieser Kopien, zum Beispiel derer in den Kabinetten in Dresden und München, meist sehr frühen Datums sein muß und daß es sich bei den Vorzeichnungen nicht um solche mit dem Bleistift, sondern mit schwarzer Kreide oder einem Metallstift, wie er im 17. Jahrhundert auch schon im Gebrauch war, handelt. Zahlreiche Künstler aus Rembrandts Zeit, von Brouwer und Avercamp an bis zu den Ostades, haben sich solcher Vorzeichnungen bedient, ehe sie die Komposition mit der Feder ausführten. Wenn wir es nun auch bei den Kopien dieser Art manches Mal zweifellos mit absichtlichen Fälschungen zu tun haben, so dürfte der Fall doch noch häufiger sein, in dem der Kopist einer der Schüler Rembrandts war, der seine Zeichnung erst mit dem Metallstift oder der Kreide anlegte und dann mit der Feder, mit der das Original ausgeführt war, nachzog. Gelegentlich ist uns noch eine solche Vorzeichnung des Kopisten ohne die nachträgliche Ausführung mit der Feder erhalten, so bei einem Blatt in Braunschweig (mit einer Darstellung, die als Kopie noch einmal in einer Federzeichnung im British Museum erhalten ist, abgebildet Nr. 153) und einem anderen in München (siehe Nr. 267), deren Ausführung gewiß noch auf Rembrandts Zeit zurückgeht; beide Male ist ein sonst nicht erhaltenes Original Rembrandts wiedergegeben. Wollte man eine Erklärung dafür suchen, daß bei diesen Kopien so häufig die Originale verschwunden sind, so könnte man vielleicht auf den Gedanken kommen, daß es sich das eine oder andere Mal um Originale Rembrandts, die in Kreide ausgeführt waren, handelte und diese, vielleicht

da sie sich verwischt hatten, von irgendeinem Nachahmer mit der Feder übergangen worden seien, um sie zu konservieren oder besser verkäuflich zu machen. Tatsächlich hat ja Rembrandt, wie oben erwähnt, noch bis in die vierziger Jahre bei seinen Zeichnungen den Kreidestift benutzt; und meist geben diese Kopien Kompositionen der mittleren Zeit wieder. Dieser Annahme aber widerspricht im allgemeinen die für den Schüler charakteristische Unsicherheit des Striches der Vorzeichnungen, soweit sich diese noch unter der Federzeichnung erkennen lassen.



Samuel van Hoogstraten (bisher Rembrandt zugeschrieben, HdG 118): Der alte Tobias. Berlin, Kupferstichkabinett

Eine weitere Klärung bei Grenzfällen in der Frage, ob Original, ob Schulzeichnung erfolgte durch ein eingehenderes Studium bestimmter Individualitäten unter den Schülern, zu deren Kenntnis schon die Beschäftigung mit ihrem malerischen Werk in einzelnen Monographien beigetragen hatte. Darüber hinaus galt es den Stil ihrer Zeichnungen aus der Zeit, als sie mit Rembrandt zusammenarbeiteten und, wie ihre Gemälde bewiesen, in dem Geist seiner Kunst völlig aufgingen, festzustellen. Bei mehreren dieser Künstler ist diese Feststellung gelungen und führte zu überraschenden Ergebnissen. Als Belege werden hier in den Text einige Blätter von drei der bekanntesten Rembrandtschüler, von Ferdinand Bol, Philips Koninck und Samuel van Hoogstraten eingestreut, die andeuten können, wie nahe die Zeichnungen der besten Schüler denen des Meisters kommen. Es sind aus dem umfassenden Zeichnungswerk dieser drei Künstler nur einige wenige Blätter ausgewählt, die sie von weniger bekannter Seite zeigen, zugleich solche Zeichnungen, die bisher unter Rembrandts Namen gingen und deshalb vielleicht in der vorliegenden Publikation vergeblich gesucht werden könnten. Von Bol waren schon lange namentlich Porträtzeichnungen in schwarzer Kreide (Berlin), bisweilen mit Rötel übergangen oder in Feder ausgeführt (Weimar), auch einige figürliche Kompositionen in breiter Pinselzeichnung (Haarlem) oder in schwarzer und roter Kreide (Sammlung Dutuit) bekannt; aber szenische Darstellungen aus der Lehrzeit bei Rembrandt, auf die es uns vor allem ankommt, können ihm erst jetzt mit Sicherheit zugewiesen werden,

nachdem die Studie zu seinem großen Kopenhagener Gemälde (die Engel am Grabe) im Münchener Kabinett und eine Darstellung der heiligen Familie in Darmstadt (S. XII) durch G. Falck bekannt wurden. Darnach müssen auch die Hamburger Vorzeichnung zu Bols Gemälde in Schwerin (S. XIV), die Hofstede de Groot früher in durchaus begreiflicher Weise für Rembrandt in Anspruch nahm, und andere Rembrandt zugeschriebene Blätter (S. XV, XVII und XVIII) für ihn in Anspruch genommen werden. Kenntlich sind sie an einer etwas haltlosen, nervösen Strichführung und den häufig zitterigen, bald auch allzu robusten Umrissen; in den lichteren Partien werden die Halbschatten durch Parallelschraffierungen, die in Winkeln zueinander stehen, in charakteristischer Weise wiedergegeben, und die ganze Fläche wird bald da, bald dort durch wenig sinnvolle, aber malerisch wirkende, dünne Schnörkeleien gefüllt, die den Blättern die weiche malerische Haltung geben, wie sie auch den Gemälden des Künstlers zu eigen ist.

Sehr viel ungleicher als Bol ist Philips Koninck in seinen Genreskizzen und religiösen Zeichnungen, von denen noch eine beträchtliche Menge in den Kabinetten erhalten ist, während seine vortrefflichen Landschaftszeichnungen sehr viel seltener sind. Unter seinen figürlichen Blättern finden sich unglaublich rohe Machwerke mit blöde dreinschauenden, eckig bewegten, langweilig nebeneinandergereihten Gestalten, die in fahriger Manier hingestrichen und geistlos laviert sind. Hin und wieder aber gelingen ihm auch Kompositionen von vortrefflicher Wirkung, bei denen oft nur die zu lang geratenen Hintergrundfiguren mit ihren viereckig gezeichneten kleinen Köpfen und glotzenden Augen und die dünne, braune Lavierung den Künstler verraten (S. XIX, XX, XXI, XXII).

Als drittes Beispiel eines Künstlers, dessen Zeichnungen noch jetzt vielfach mit denen Rembrandts verwechselt werden, haben wir Samuel van Hoogstraten, den geschickten Nachahmer des Meisters in der zweiten Hälfte der vierziger und in den fünfziger Jahren, gewählt. Die sieben abgebildeten Blätter bieten nur eine geringe Auswahl aus dem reichen Zeichnungswerk, das uns von ihm bekannt ist und seine Entwicklung durch mehrere Jahrzehnte verfolgen läßt. Während die mit Rembrandts Gemälde von 1646 zusammenhängende Darstellung des Besuches der drei Engel bei Abraham (S. XXIII) und die beiden reizenden Studienblätter (S. XXII, XXIV) noch aus den vierziger Jahren stammen, fallen die anderen Zeichnungen (S. XXV—XXIX) mit der übertrieben energischen Strichführung und den breitgeschwungenen Barockkurven in die Zeit nach seiner italienischen Reise. Der Nachweis für die Richtigkeit der Zuweisung läßt sich freilich nur an Hand eines umfänglichen Materiales, das hier nicht vorgelegt werden kann, erbringen.

Keinem Künstler unter den Rembrandtschülern steht Hoogstraten zu gewissen Zeiten näher als seinem Dordrechter Landsmann Nicolaes Maes, dessen zahlreiche rembrandteske Zeichnungen der Herausgeber kürzlich in einer kleinen Monographie zusammengestellt hat.* Aber auch mit Constantin a Renesse, über den G. Falck eine aufklärende Darstellung zu veröffentlichen im Begriff ist, wird er noch gelegentlich verwechselt. Sicher wird es auch im Lauf der Zeit gelingen, bei Meistern wie Jan Livens, Govert Flinck, Salomon Koninck, Aart de Gelder und anderen, deren Zeichenstil uns meist schon zur Genüge bekannt ist, die szenischen Kompositionen aus der Lehrzeit bei Rembrandt festzustellen. Die Gruppierung einiger anonymer Meister, die am Ende des dritten Bandes des vorliegenden Werkes gegeben werden soll, wird vielleicht den Bemühungen um

* Eine Verwechslung der beiden Künstler ist dem Verfasser dabei bei der Darstellung der Maria Magdalena am Grabe Christi in Dresden (S. 13) passiert, die nicht von Maes, sondern von Hoogstraten ist. Mit Recht schreibt Wichmann („Cicerone" 1924, September) demselben Künstler die Rembrandt zugeschriebene Zeichnung in Amsterdam „Jupiter und Merkur bei Philemon und Baucis" zu; sie ist gleichfalls von Hoogstraten, wie G. Falck und der Verfasser unabhängig schon vor längerer Zeit erkannten (siehe Abbildung S. XXVII).



Samuel van Hoogstraten (bisher Rembrandt zugeschrieben, HdG 1178): Philemon und Baucis. Amsterdam, Kupferstichkabinett



Samuel van Hoogstraten (bisher Rembrandt zugeschrieben): Gestalten am Feuer. Bremen, Kunsthalle

Identifizierung weiterer Rembrandtschüler entgegenkommen. Auch unter den älteren Zeitgenossen Rembrandts sind Künstler, deren Zeichnungen mit denen des Meisters noch verwechselt werden, wie Claes Moeyaert, von dem die in schwarzer Kreide ausgeführte Komposition der Verstoßung der Hagar in der Albertina (HdG 1397), die Studie zu dem Rembrandt zugeschriebenen Gemälde, früher in Newnham Paddox, sein dürfte. Bei den Zeichnungen anderer Rembrandt nahestehender Künstler wie Backer, Bramer, Doomer, Eeckhout, Furnerius, Ovens und anderen ist die stilistische Verschiedenheit von den Originalen Rembrandts so groß, daß eine Verwechslung nicht wohl möglich ist.

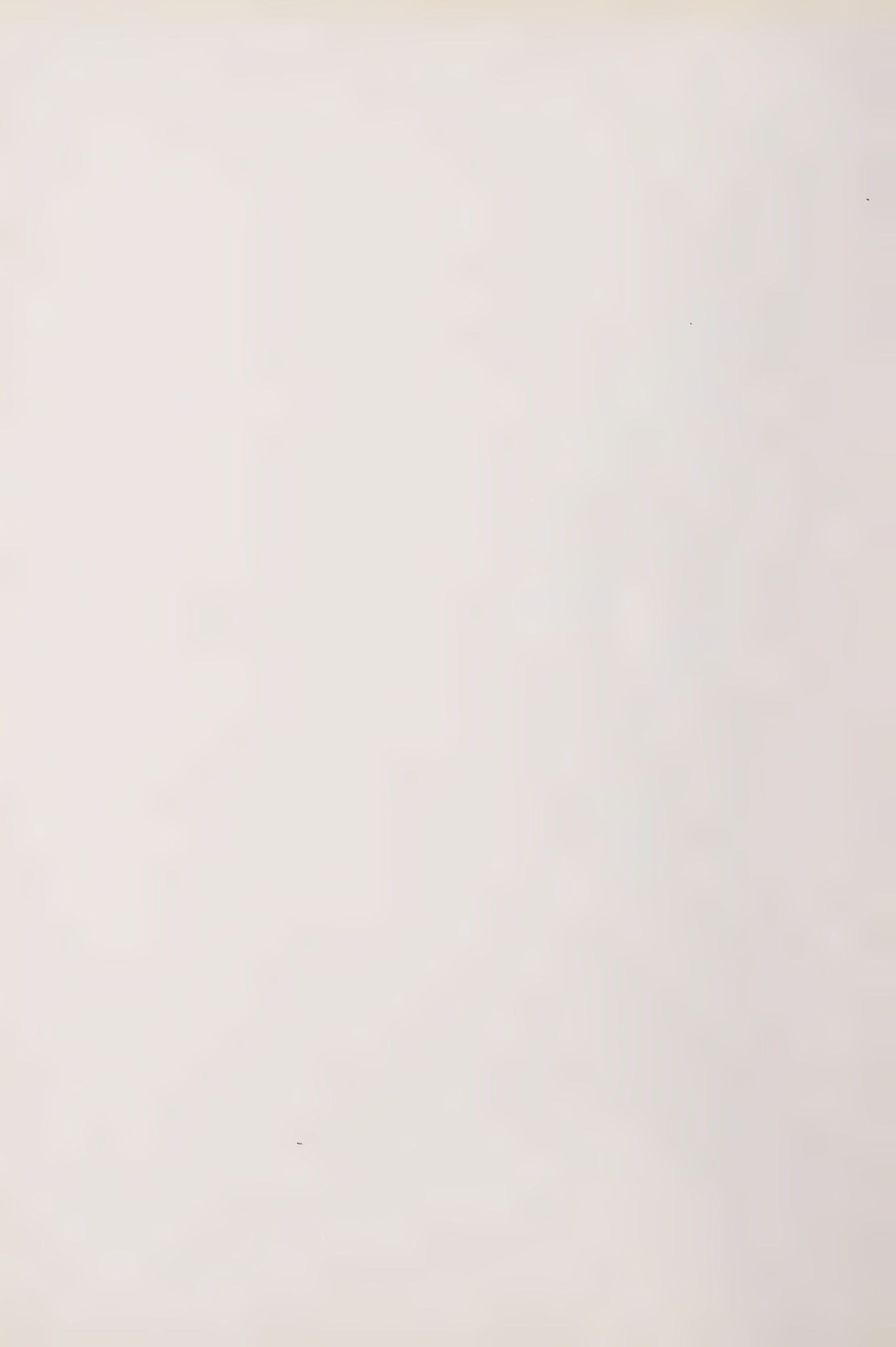
Obgleich nun durch die Forschung der letzten Zeit ein beträchtlicher Teil der noch vor zwanzig Jahren als echt bestimmten Zeichnungen ausgeschieden werden konnte, sehe ich doch voraus, daß man mir ebenso wie bei den beiden Bänden der Gemälde Rembrandts vorwerfen wird, daß ich noch viel zu viel aufgenommen habe. Diesen Vorwurf nehme ich gerne auf mich, in der Überzeugung, der Wissenschaft dadurch mehr nützlich zu sein, als wenn ich dem kritischen Leser das Material vorenthalten hätte, über dessen Wert die Ansichten noch nicht geklärt sind. Heutzutage, wo das Reisen namentlich für deutsche Forscher erschwert und es nur Wenigen möglich ist, so viele Sammlungen einzusehen, wie es mir vergönnt war, sollte doch dem Studierenden ein Überschuß an Abbildungsmaterial eher willkommen sein. Dem Hyperkritiker,

der meistens nur nach Abbildungen urteilt, bleibt es ja unbenommen, sich ein kleines populäres Bändchen aus den Werken, die er für echt hält, für seinen Privatgebrauch zusammenzustellen. Der Wissenschaft aber muß daran gelegen sein, ein möglichst umfassendes Bild von dem Schaffen Rembrandts zu geben, und dazu gehören auch die Einfälle seiner schwächeren Stunden und die Fülle von Gedanken, die er seinen Schülern eingab oder mit ihrer Hilfe verarbeitete. Darf man, ohne sein Charakterbild zu schädigen, nur das uns gegenwärtig als das Beste Erscheinende gelten lassen? Es wäre, als ob man Dante nur nach der Divina Comedia, nicht nach der Vita Nuova, Shakespeare nur nach seinen Dramen, nicht nach seinen Sonetten, Goethe nur nach der von ihm veröffentlichten Ausgabe seiner Werke, nicht nach seinen Briefen und sonstigen Aufzeichnungen beurteilen wollte.

Ist es aber mit den Mitteln unserer Kritik überhaupt möglich, das Werk Rembrandts von dem Nicht-ganz-Sicheren völlig zu reinigen und es bis zum letzten Pinsel- oder Federstrich genau zu umreißen? Drückt sich das Ungeheuerliche seiner Leistung nicht gerade darin aus, daß ihre mächtigen Ausstrahlungen wie bei der Sonne die Grenzlinie des lichtspendenden Körpers selbst überstrahlen und diese Grenzlinie für das menschliche Auge kaum mehr zu erkennen ist? Ist es bei anderen genialen Meistern anders, bei Giotto oder Botticelli, bei Raffael oder Lionardo, bei Dürer oder Rubens; herrscht nicht auch bei ihnen Unsicherheit, wo die Grenzscheide zwischen eigenhändigen und Werkstattarbeiten gezogen werden soll? Was für Rembrandts Gemälde gilt, gilt noch in höherem Maße für seine Zeichnungen. Neben der Masse von zweifellos Echten bleiben noch genug Grenzfälle bestehen, bei denen kein ehrlich Arbeitender die Frage der Echtheit mit einem klaren Ja oder Nein beantworten kann. Solche Fragen entscheiden zu können bilden sich nur die simpel Denkenden ein, die den reichen Problemen eines so vielfältig gegliederten Seelenlebens, wie es Rembrandts Kunst enthüllt, am wenigsten gewachsen sind.



Samuel van Hoogstraten (bisher Rembrandt zugeschrieben): Joseph im Gefängnis. Weimar, Goethehaus



BIBLISCHE DARSTELLUNGEN

SCRIPTURAL DRAWINGS

SUJETS BIBLIQUES



ALTES TESTAMENT

OLD TESTAMENT

ANCIEN TESTAMENT



Das 1. Buch Mose

I.



1



New York, J. Pierpont Morgan — Federzeichnung, H. 13, B. 11

Adam und Eva nach dem Sündenfall

Adam and Eve after the fall — Um 1645 — Adam et Ève après le péché

2

Berlin, Kupferstichkabinett

Lavierte Federzeichnung, H. 19,7, B. 29,3

Das Opfer Kains und Abels

Um 1650

(Teilweise von anderer Hand ergänzt)

The sacrifice of Cain and Abel

Le sacrifice de Caïn et d'Abel



Amsterdam, F. Muller

Federzeichnung, H. 16,8, B. 21,8

Kains Brudermord
Um 1650

Abel killed by Cain

Abel tué par Caïn

4

Berlin, Kupferstichkabinett

Federzeichnung, H. 19,2, B. 28,6

Die Klage um Abel
Um 1655—1660

The complaint for Abel

La complainte pour Abel

5



München, Kupferstichkabinett

Lavierte Federzeichnung, H. 13,8, B. 18,5 (abgeschnittene obere Ecken)

Die Klage um Abel

Um 1655—1660

The complaint for Abel

La complainte pour Abel

6



Lausanne, A. Strölin — Lavierte Federzeichnung, H. 17,5, B. 20,5

Die Arche Noahs
Um 1660

The ark of Noah — L'arche de Noé

7



Wien, Albertina

Lavierte Federzeichnung, H. 17,6, B. 20,3

Gott erscheint Abraham

Um 1647–1650

God reveals himself to Abraham

Dieu apparaît à Abraham

8



Haag, C. Hofstede de Groot

Federzeichnung, H. 14,3, B. 16,0

Gott erscheint Abraham

God reveals himself to Abraham

Um 1647—1650

Dieu apparaît à Abraham

9



Dresden, Kupferstichkabinett

Federzeichnung, H. 19,7, B. 26,6 (obere Ecken abgerundet)

Gott erscheint Abraham

Um 1658—1660

God reveals himself to Abraham

Dieu apparaît à Abraham

10

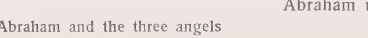


Philadelphia, Joseph E. Widener — Federzeichnung, H. 19,2, B. 12,7

Gott erscheint Abraham

God reveals himself to Abraham — Um 1660 — Dieu apparaît à Abraham

11



Rotterdam, Museum Boymans

Lavierte Federzeichnung, H. 17, B. 23

Abraham und die drei Engel

Um 1646

Abraham and the three angels

Abraham et les trois anges

12



Berlin, Kupferstichkabinett — Federzeichnung, H. 10,5, B. 12,4

Abraham bewirtet die drei Engel

Abraham and the three angels — Wenn eigenhändig, um 1646 — Abraham et les trois anges

13



Berlin, Privatbesitz — Breite Federzeichnung, etwa H. 11, B. 13

Abraham bewirtet die drei Engel

Abraham and the three angels — Um 1646 — Abraham et les trois anges

Studie zu dem Gemälde vom Jahre 1646 in der Sammlung A. Janssen, Amsterdam



Dresden, Sammlung Friedrich August II. | Lavierte Federzeichnung, H. 15,8 B. 19,5

Sarah führt Hagar zu Abraham

(Kopie nach einem um 1638–1640 entstandenen verlorenen Original?)

Sarah conducts Hagar to Abraham | Sarah amenant Agar à Abraham

15

Paris, Louvre (Sammlung L. Bonnat)

Federzeichnung, H. 18,9, B. 10,5

Sarah beschwert sich bei Abraham über Hagar

Sarah complains of Hagar to Abraham

Um 1640

Sarah se plaint d'Agar à Abraham

16

Paris, Louvre (Sammlung L. Bonnat) — Lavierte Federzeichnung, H. 190, B. 223

Hagar bei dem Brunnen am Wege nach Sur

Hagar at the fountain on the way to Sur — Um 1646–1648 — Agar à la fontaine sur le chemin de Sur

17



Philadelphia, Joseph E. Widener

Federzeichnung, H. 12,4, B. 17,7

Der Engel erscheint Hagar bei dem Brunnen am Wege nach Sur

Wenn eigenhändig, um 1640

The angel appears to Hagar at the fountain . L'ange apparaît à Agar à la fontaine

18



Haarlem, Teyler Museum — Lavierte Federzeichnung, H. 13,5, B. 14,1

Die Verstoßung der Hagar

Dismissing of Hagar — Wenn eigenhändig, um 1635 — Renvoi d'Agar

19



Philadelphia, Joseph E. Widener — Federzeichnung, H. 15,2, B. 13,2

Verstoßung der Hagar

Dismissing of Hagar — Um 1637 — Renvoi d'Agar

20

London, British Museum

Lavierte Federzeichnung, H. 18,5, B. 22,4

Verstoßung der Hagar

Um 1637—1640

Dismissing of Hagar

Renvoi d'Agar

21



Berlin, W. R. Valentiner

Federzeichnung, H. 17,3, B. 27,5

Verstoßung der Hagar
Um 1640—1645

Dismissing of Hagar

Renvoi d'Agar

22

Paris, W. Gay — Federzeichnung, H. 20,5 B. 9,2

Verstoßung der Hagar

Dismissing of Hagar — Fragment — Renvoi d'Agar

Um 1645

23



Haag, C. Hofstede de Groot — Lavierte Federzeichnung, H. 17,5, B. 15,9

Verstoßung der Hagar

Dismissing of Hagar — Um 1645—1650 — Renvoi d'Agar

24

Berlin, Kupferstichkabinett

Federzeichnung, H. 13,9, B. 15

Verstoßung der Hagar

Dismissing of Hagar — Wenn eigenhändig, um 1646—1648 — Renvoi d'Agar

25



London, British Museum (Sammlung Salting) Federzeichnung, H. 14, B. 9,7

Verstoßung der Hagar

Dismissing of Hagar Um 1646—1648 Renvoi d'Agar

26

London, British Museum (Sammlung Salting)

Federzeichnung, H. 19,5, B. 24,5

Verstoßung der Hagar

Um 1648—1650

Dismissing of Hagar

Renvoi d'Agar

27



Haag, C. Hofstede de Groot

Federzeichnung, H. 17,2, B. 22,4

Verstoßung der Hagar
Um 1648–1650

Dismissing of Hagar

Renvoi d'Agar

28

Berlin, Kupferstichkabinett

Federzeichnung, H. 18,2, B. 22,1

Verstoßung der Hagar
Um 1655

Dismissing of Hagar

Renvoi d'Agar

29



New York, J. Pierpont Morgan

Federzeichnung, H. 20, B. 21,2

Dismissing of Hagar

Verstoßung der Hagar
Um 1655—1660

Renvoi d'Agar

30



München, Kupferstichkabinett

Lavierte Federzeichnung, H. 17, B. 18,9

Hagar und Ismael in der Wüste

Hagar and Ismael in the desert

Wenn echt, um 1635

Agar et Ismaël au désert



Hamburg, Kunsthalle

Lavierte Federzeichnung, H. 17, B. 17,5

Hagar und Ismael in der Wüste

Hagar and Ismael in the desert

Um 1638

Agar et Ismaël au désert

32



München, Kupferstichkabinett — Federzeichnung, H. 8,5, B. 12,5

Hagar und Ismael in der Wüste

Hagar and Ismael in the desert — Wenn eigenhändig, um 1640 — Agar et Ismaël au désert

33



Berlin, Kupferstichkabinett — Federzeichnung, H. 17, B. 25

Hagar und Ismael in der Wüste

Hagar and Ismael in the desert — Kopie (?) oder Schüler Um 1640–1650 — Agar et Ismaël au désert

34

Hamburg, Kunsthalle

Lavierte Federzeichnung, H. 18,2, B. 24,9

Hagar und Ismael in der Wüste

Hagar and Ismael in the desert

Um 1655—1658

Agar et Ismaël au désert

35



Paris, P. Thureau-Dangin

Lavierte Federzeichnung, H. 18,4, B. 27

Lot verteidigt die Engel

Um 1655

Lot defends the angels

Lot défend les anges



Amsterdam, Rijksprentenkabinett

Lavierte Federzeichnung, H. 17,9, B. 24,7

Auszug Lots

Wenn eigenhändig, um 1629—1630

Departure of Lot

Départ de Lot

37



Wien, Albertina — Lavierte Federzeichnung, H. 22,1, B. 23

Auszug Lots

Kopie nach einem um 1633 entstandenen, verlorenen Original (?)

Departure of Lot — Départ de Lot



Philadelphia, Joseph E. Widener

Federzeichnung, H 20, B. 28,5

Auszug Lots
Um 1652

Departure of Lot

Départ de Lot

39



Paris, Bibliothèque Nationale

Lavierte Federzeichnung, H. 19,2, B. 24,5

Auszug Lots
Um 1655

Departure of Lot

Départ de Lot

40



London, British Museum

Lavierte Federzeichnung, H. 17,7, B. 24,3

Auszug Lots
Um 1660

Departure of Lot

Départ de Lot

41



London, British Museum — Rötel und schwarze Kreide, H. 29,4, B. 23,3

Lot und seine Töchter

Lot and his daughters — Wenn eigenhändig, um 1628—1630 — Lot et ses filles



Frankfurt a. M., Städelsches Institut

Schwarze Kreide, H. 25,1, B. 18,9

Studie zu einem trunkenen Lot

Study for Lot drunk

1633

Étude pour Lot ivre

43



Dresden, Sammlung Friedrich August II.

Federzeichnung, H. 14, B. 17

Lot und seine Töchter
Um 1634

Lot and his daughters

Lot et ses filles

44



Weimar, Staatl. Kunstsammlung Federzeichnung, H. 13,2, B. 9,8

Lot und seine Töchter

Lot and his daughters Um 1634 Lot et ses filles

45

Weimar, Goethehaus

Federzeichnung, H. 15,2, B. 19,1

Lot und seine Töchter

Um 1635

Lot and his daughters

Lot et ses filles

Das 1. Buch Mose

II.





Stockholm, Nationalmuseum

Federzeichnung, H. 23,4, B. 19,6

Abraham und Isaak auf der Opferstätte

Abraham and Isaac on the mount of sacrifice

Kopie (?) oder Schülerarbeit. Um 1635—1636

Abraham et Isaac sur la place du sacrifice

47



Newport, Frau A. Hamilton Rice — Federzeichnung, H. 15, B. 13,2

Abraham und Isaak vor der Opferung

Abraham and Isaac before the sacrifice — Um 1652 — Abraham et Isaac avant le sacrifice



London, British Museum

Lavierte Rötel- und schwarze Kreidezeichnung, H. 19,5, B. 14,6

Die Opferung Isaaks

1635—1636

The sacrifice of Isaac

Le sacrifice d'Isaac

49



Berlin, Kupferstichkabinett

Lavierte Federzeichnung, H. 16,5, B. 26,2

Die Opferung Isaaks

Wenn eigenhändig, um 1645–1650

The sacrifice of Isaac

Le sacrifice d'Isaac



Dresden, Kupferstichkabinett

Federzeichnung, H. 18, B. 15,5

Die Opferung Isaaks
Wenn eigenhändig, um 1655

The sacrifice of Isaac

Le sacrifice d'Isaac

51



Wien, Albertina

Lavierte Federzeichnung, H. 18, B. 29,2

Elieser und Rebekka am Brunnen

Um 1638–1640

Elieser and Rebecca at the well

Elieser et Rebecca à la fontaine

52

New York, Rosenbach Company

Federzeichnung, H. 15,5, B. 21

Elieser und Rebekka am Brunnen

Wenn eigenhändig, um 1632

Elieser and Rebecca at the well

Elieser et Rebecca à la fontaine

53



Berlin, Kupferstichkabinett

Lavierte Federzeichnung, H. 18,7, B. 24,3

Elieser und Rebekka am Brunnen

Wohl Kopie nach einem um 1633 entstandenen verlorenen Original

Elieser and Rebecca at the well

Elieser et Rebecca à la fontaine

54



Philadelphia, Joseph E. Widener

Lavierte Federzeichnung, H. 20, B. 31,5

Elieser und Rebekka am Brunnen
Um 1650–1655

Elieser and Rebecca at the well

Elieser et Rebecca à la fontaine

55

Amsterdam, Museum Fodor — Federzeichnung, H. 16,5, B. 14,8

Esau verkauft sein Erstgeburtsrecht

Esau selling his birthright — Um 1633 — Esaü vend son droit d'aînesse



56



London, British Museum — Lavierte Federzeichnung, H. 19,8, B. 17,4

Esau verkauft sein Erstgeburtsrecht

Esau selling his birthright — Um 1637 — Esaü vend son droit d'aînesse

57



Amsterdam, F. Muller

Lavierte Federzeichnung

Esau verkauft sein Erstgeburtsrecht

Um 1648—1650

Esau selling his birthright

Esaü vend son droit d'aînesse

58



Berlin, Kupferstichkabinett — Federzeichnung, H. 16, B. 20,4

Esau verkauft seine Erstgeburt

Esau selling his birthright — Um 1652—1655 — Esaü vend son droit d'aînesse



Amsterdam, Rembrandthaus

Lavierte Federzeichnung, H. 17,5, B. 23,2

Esau verkauft sein Erstgeburtsrecht

Esau selling his birthright

Um 1655

Esaü vend son droit d'aînesse

60

München, Kupferstichkabinett — Schwarze Kreide, H. 18,1, B. 12,6

Isaak segnet Jakob

Isaac blessing Jacob — Wenn echt, um 1628–1630 (Kopie [?] oder Fälschung) — Isaac bénissant Jacob

61



Amsterdam, Kupferstichkabinett — Lavierte Federzeichnung, H. 20,3, B. 16,2

Isaak segnet Jakob

Kopie nach einem um 1635 entstandenen, verlorenen Original?

Isaac blessing Jacob — Isaac bénissant Jacob

62



Haag, C. Hofstede de Groot

Lavierte Federzeichnung, H. 12,5, B. 17,2

Isaak segnet Jakob
Um 1636

Isaac blessing Jacob

Isaac bénissant Jacob



Hilversum, W. Six

Federzeichnung, H. 12, B. 12,5

Isaak segnet Jakob

Isaac blessing Jacob

Um 1639

Isaac bénissant Jacob



Chatsworth, Herzog von Devonshire — Federzeichnung, H. 17,4, B. 19,5

Isaak segnet Jakob

Isaac blessing Jacob — Um 1639 — Isaac bénissant Jacob

65



Früher London, J. P. Heseltine

Lavierte Federzeichnung, H. 17,4, B. 22

Isaak segnet Jakob

Um 1647

Isaac blessing Jacob

Isaac bénissant Jacob

London, British Museum

Federzeichnung, H. 16,2, B. 22,5

Jakob bittet Isaak um seinen Segen

Jacob asking Isaacs blessing

Um 1650

Jacob demandant la bénédiction d'Isaac

67



Dresden, Sammlung Friedrich August II.

Federzeichnung, H. 16, B. 23

Isaak segnet Jakob

Wenn eigenhändig, um 1656

Isaac blessing Jacob

Isaac bénissant Jacob



Paris, E. Wauters — Federzeichnung, H. 16,1, B. 20,1

Isaak weigert sich, dem heimkehrenden Esau den Segen zu erteilen

Isaac refusing his blessing to Esau coming home — Um 1636 — Isaac refuse sa bénédiction à Esaü à son retour

69



Stuttgart, Kupferstichkabinett — Federzeichnung, H. 18,6, B. 24

Jakob auf dem Weg zu Laban, betend

Jacob praying on the way to Laban — Um 1645 — Jacob priant en se rendant chez Laban

70



Berlin, Kupferstichkabinett — Federzeichnung, H. 10,1, B. 13

Der Traum Jakobs

Jacob's dream — Um 1635 — Le rêve de Jacob

71



Paris, Louvre (Sammlung Bonnat) — Lavierte Federzeichnung, H. 8,5, B. 10,5

Schlafender Knabe (Studie für einen träumenden Jakob?)

Sleeping boy (study for Jacob's dream?) — Um 1636 — Garçon dormant (étude pour le rêve de Jacob?)



Paris, Louvre

Federzeichnung, H. 23,6, B. 19,8

Der Traum Jakobs

Um 1638—1640

Jacob's dream

Le rêve de Jacob



Paris, Bibliothèque de l'École Nationale des Beaux-Arts (Sammlung Armand-Valton) Federzeichnung, H. 17,5, B. 19,5

Der Traum Jakobs

Jacob's dream Um 1638—1640 Le rêve de Jacob



New York, J. Pierpont Morgan

Lavierte Federzeichnung, H. 28, B. 20,5

Der Traum Jakobs

Jacob's dream

Wenn eigenhändig, um 1650

Le rêve de Jacob



Philadelphia, Joseph E. Widener

Lavierte Federzeichnung, H. 13,7, B. 19,2

Der Traum Jakobs
Um 1655

Jacob's dream

Le rêve de Jacob

76



Chatsworth, Herzog von Devonshire — Federzeichnung, H. 14,4, B. 18

Fragment zweier Zeichnungen. Links: Laban mit Rahel an der Hand
Rechts: Ausschnitt aus einer Darstellung Abraham und die drei Engel

Fragment of two drawings — Um 1650 — Fragment de deux dessins

77



Wien, Albertina — Lavierte Federzeichnung, H. 17,5, B. 29,9

Jakob und Rahel

Jacob and Rahel — Wenn eigenhändig, um 1637 — Jacob et Rachel

Newport, Frau A. Hamilton Rice

Lavierte Federzeichnung, H. 18,7, B. 26,2

Jakob und Rahel
Um 1634

Jacob and Rahel

Jacob et Rachel

79



New York, Metropolitan Museum of Art

Lavierte Federzeichnung, H. c. 16,2, B. 27,2

Jakob und Rahel
Um 1636—1638

Jacob and Rahel

Jacob et Rachel

Kopenhagen, Kupferstichkabinett

Lavierte Federzeichnung, H. 16,9, B. 21,5

Jakob und Laban
Um 1638—1640

Jacob and Laban

Jacob et Laban

Wien, Albertina

Lavierte Federzeichnung, H. 18, B. 29,4

Laban sondert die Böcke und Ziegen
Um 1637

Laban sunders the bucks from the goats

Laban séparant les boucs et les chèvres



Dresden, Kupferstichkabinett — Federzeichnung, H. 18,1, B. 23,3

Laban sondert die Böcke und Ziegen

Laban sunders the bucks from the goats — Wenn eigenhändig, um 1635 — Laban séparant les boucs et les chèvres

83



Turin, Königliche Bibliothek — Federzeichnung, H. etwa 14, B. 18

Laban die Götzen bei Rahel suchend

Laban seeks the idols near Rahel — Um 1640 — Laban cherche les idoles chez Rachel

84



Dresden, Kupferstichkabinett — Federzeichnung, H. 18,5, B. 21

Laban die Götzen bei Rahel suchend

Laban seeks the idols near Rahel — Um 1650 — Laban cherche les idoles chez Rachel

85

Berlin, Kupferstichkabinett

Federzeichnung, H. 20,6, B. 30,7

Versöhnung Jakobs und Esaus

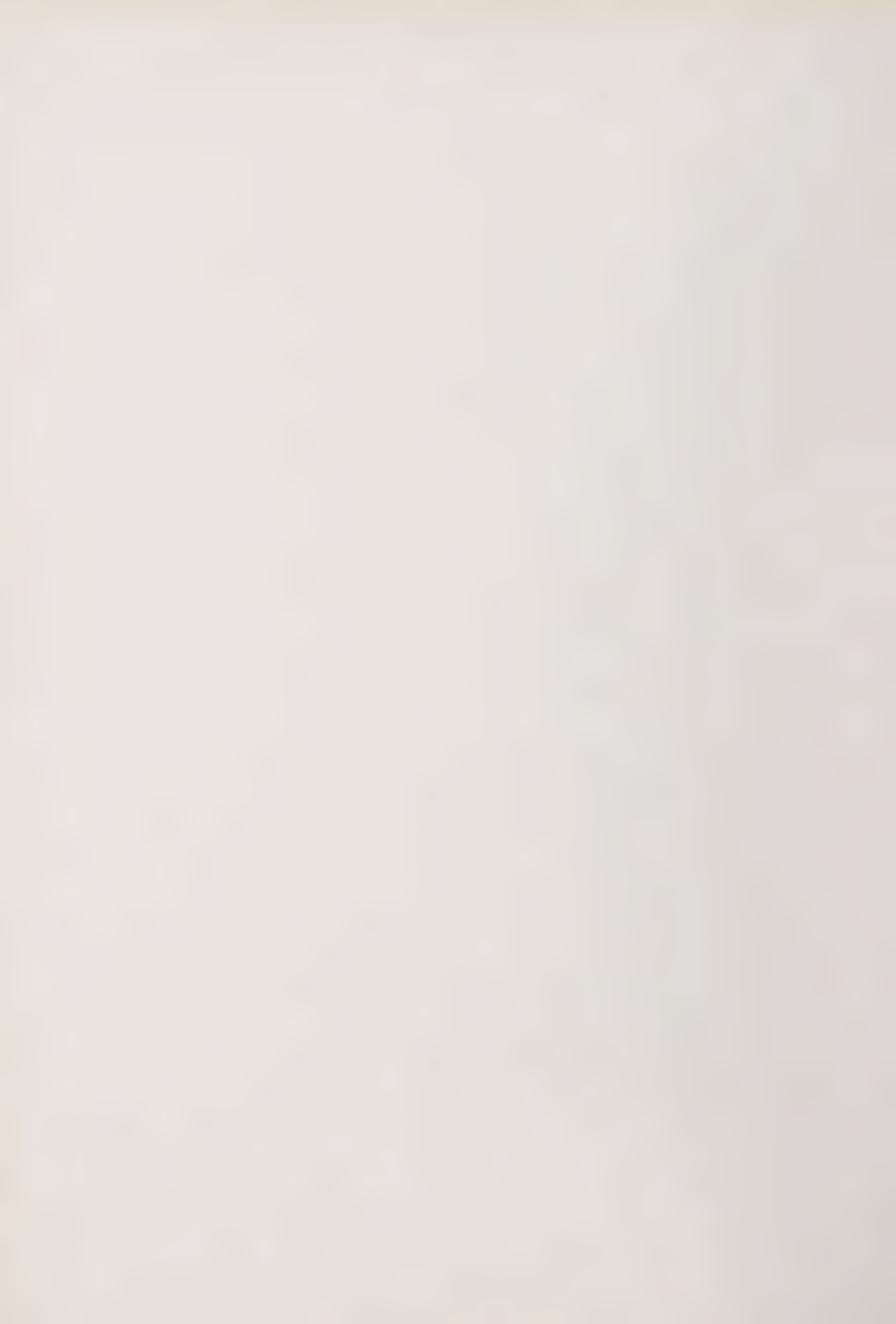
Reconciliation between Jacob and Esau

Um 1650—1653

Réconciliation entre Jacob et Esaü

Das 1. Buch Mose

III.





Budapest, Nationalmuseum

Lavierte Federzeichnung, H. 20, B. 29,3

Joseph und seine Brüder bei den Herden in Dothan

Joseph and his brothers on the pasturage in Dothan

Wenn eigenhändig, um 1638

Joseph et ses frères avec les troupeaux à Dothan

87



Amsterdam, J. Six

Lavierte Federzeichnung, H. 17,5, B. 22,5

Joseph seine Träume erzählend

Joseph recounting his dreams

Um 1638

Joseph racontant ses rêves

88



Wien, Albertina

Lavierte Federzeichnung, H. 17,5, B. 24,5

Joseph seine Träume erzählend

Um 1638

Joseph recounting his dreams

Joseph racontant ses rêves

89

London, British Museum — Lavierte Federzeichnung, H. 18, B. 16,3

Der alte Jakob und Rahel (?)

Vielleicht Studie für eine Darstellung Josephs, der seine Träume erzählt

Old Jacob and Rahel (?) — Um 1638 — Le vieux Jacob et Rachel (?)

90



Haag, A. Bredius — Federzeichnung, H. 16,8, B. 15,1

Joseph, seine Träume erzählend (?)

Joseph, recounting his dreams (?) — Um 1652 — Joseph, racontant ses rêves (?)



Dresden, Sammlung Friedrich August II. Federzeichnung, H. 18,4, B. 20

Joseph wird von seinen Brüdern in die Grube geworfen

Joseph thrown in a cave by his brothers Um 1638 Joseph jeté dans une fosse par ses frères



Haag, C. Hofstede de Groot — Federzeichnung, H. 16, B. 16,6

Joseph wird seines bunten Rockes entkleidet

Joseph divested of his varicolored coat — Um 1650 — Joseph dépouillé de son habit multicolore

93

Berlin, Kupferstichkabinett

Federzeichnung, H. 15,8, B. 20,5

Joseph wird von seinen Brüdern an die Ismaeliten verkauft

Joseph sold by his brothers — Um 1652 — Joseph vendu par ses frères



Frankfurt a. M., Städelsches Institut

Federzeichnung, H. 17,1, B. 17,6

Ruben klagt um Joseph

Ruben mourns for Joseph

Um 1665

Ruben pleurant sur Joseph

95

München, Kupferstichkabinett — Lavierte Federzeichnung, H. 13,1, B. 12,5

Studie zu einem Jakob, dem der blutige Rock Josephs gezeigt wird

Study for a Jacob seeing the bloody coat of Joseph — Wenn echt, um 1630 — Étude pour un Jacob voyant l'habit sanglant de Joseph

96



Berlin, Kupferstichkabinett Lavierte Federzeichnung, H. 9,1, B. 6,5

Studie zu einem Jakob, dem der blutige Rock Josephs gezeigt wird (?)

Wenn eigenhändig, um 1633

Study for a Jacob seeing the bloody coat of Joseph — Étude pour un Jacob voyant l'habit sanglant de Joseph



Berlin, Kupferstichkabinett — Lavierte Federzeichnung (die oberen Ecken abgeschnitten), H. 17,4, B. 15,5

Jakob und der blutige Rock Josephs

Jacob and the bloody coat of Joseph — Wenn echt, um 1630 — Jacob et l'habit sanglant de Joseph



Haag, C. Hofstede de Groot — Federzeichnung, H. 15,6, B. 13,5

Studie zu einem Jakob, dem der blutige Rock Josephs gezeigt wird

Jacob and the bloody coat of Joseph — Um 1650 — Jacob et l'habit sanglant de Joseph

99



München, Kupferstichkabinett

Federzeichnung, H. 18,8, B. 23,9

Jakob und Josephs blutiger Rock

Kopie nach einem um 1647—1650 entstandenen Original

Jacob and the bloody coat of Joseph

Jacob et l'habit sanglant de Joseph

100

London, Versteigerung Sir E. J. Poynter, April 1918

Lavierte Federzeichnung

Jakob und Josephs blutiger Rock

Jacob and the bloody coat of Joseph

Wenn eigenhändig, um 1650

Jacob et l'habit sanglant de Joseph

101



Haag, C. Hofstede de Groot — Federzeichnung, H. 16,7, B. 24,1

Jakob und Josephs blutiger Rock

Jacob and the bloody coat of Joseph — Um 1655 — Jacob et l'habit sanglant de Joseph

102



Haarlem, F. Königs

Federzeichnung, H. 13,9, B. 17,9

Jakob und Josephs blutiger Rock

Jacob and the bloody coat of Joseph

Um 1660—1665

Jacob et l'habit sanglant de Joseph

103



Berlin, Sammlung M. Kappel (†)

Federzeichnung, H. 13,2, B. 15,3

Juda und Thamar

Juda and Thamar — Um 1660 — Juda et Thamar

104



Störkel-Kauffung (Schlesien), Joachim v. Bergmann

Lavierte Federzeichnung, H. 15,5, B. 18

Joseph deutet Träume im Gefängnis

Joseph interpreting dreams in the prison — Um 1633 — Joseph interprétant des rêves dans la prison

105



Dresden, Kupferstichkabinett

Federzeichnung, H. 18, B. 20,8

Joseph von Potiphars Frau bedrängt

Joseph pressed by the wife of Potiphar   Um 1655—1660   Joseph tenté par la femme de Putiphar

106



Früher Sammlung des Großherzogs von Oldenburg — Lavierte Federzeichnung, H. 19,5, B. 22,5

Potiphars Weib verleumdet Joseph vor Potiphar

The wife of Potiphar calumniates Joseph before his husband — Wenn eigenhändig, um 1634 — La femme de Putiphar calomnie Joseph devant son mari

107



Dresden, Kupferstichkabinett

Federzeichnung, H. 19,7, B. 19

Joseph deutet Träume im Gefängnis

Von Rembrandt korrigierte Schülerzeichnung, um 1635

Joseph interpreting dreams in the prison

Joseph interprétant des rêves dans la prison



London, British Museum — Federzeichnung, H. 18,7, B. 16,2

Joseph deutet Träume im Gefängnis
Um 1645 oder früher

Joseph interpreting dreams in the prison — Joseph interprétant des rêves dans la prison



London, British Museum

Lavierte Federzeichnung, H. 18, B. 19,3

Joseph als Aufseher im Gefängnis

Um 1650

Joseph as surveyor in the prison

Joseph comme surveillant dans la prison

110



Amsterdam, Kupferstichkabinett — Federzeichnung, H. 15,6, B. 18,9

Joseph im Gefängnis Träume deutend

Joseph interpreting dreams in the prison — Um 1652 — Joseph interprétant des rêves dans la prison

111



New York, J. Pierpont Morgan — Federzeichnung, H. 12, B. 17

Joseph deutet Träume im Gefängnis

Joseph interpreting dreams in the prison — Um 1655 — Joseph interprétant des rêves dans la prison

112



London, British Museum — Lavierte Federzeichnung, H. 18, B. 18,8

Joseph als Aufseher im Gefängnis

Joseph as surveyor in the prison — Um 1660 — Joseph comme surveillant dans la prison

113



Wien, Albertina — Lavierte Federzeichnung, H. 15,8, B. 15,4

Joseph deutet Pharao Träume

Joseph interpreting dreams to Pharao — Wenn eigenhändig, um 1630 — Joseph interprétant des rêves à Pharaon



Frankfurt a. M., Städelsches Institut

Federzeichnung, H. 19,4, B. 16,8

Joseph deutet Pharao Träume

Joseph interpreting dreams to Pharao

Wenn eigenhändig, um 1630

Joseph interprêtant des rêves à Pharaon



Budapest, Nationalmuseum

Lavierte Federzeichnung, H. 17, B 25,5

Joseph deutet Pharao Träume

Joseph interpreting dreams to Pharao

Um 1655

Joseph interprétant des rêves à Pharaon

116



Neapel, Königliches Museum

Federzeichnung, H. 19,3, B. 18,3

Joseph deutet Pharao Träume

Joseph interpreting dreams to Pharao   Um 1659   Joseph interprétant des rêves à Pharaon

117



Amsterdam, Kupferstichkabinett — Federzeichnung, H. 17,5, B. 23

Die Brüder Josephs bitten ihren Vater um Benjamin

The brothers of Joseph request Benjamin from their father Um 1638 Les frères de Joseph demandant Benjamin à leur père

118

Paris, Louvre (Sammlung L. Bonnat) — Federzeichnung, H. 20, B. 27,5

Die Brüder Josephs bitten ihren Vater um Benjamin

The brothers of Joseph request Benjamin from their father — Um 1638 — Les frères de Joseph demandant Benjamin à leur père

119



Haarlem, Teyler-Museum

Lavierte Federzeichnung, H. 19, B. 29

Die Abreise Benjamins nach Ägypten

Von Rembrandt überarbeitete Schülerzeichnung, um 1656

Departure of Benjamin for Egypt

Départ de Benjamin pour l'Égypte

120



Amsterdam, Kupferstichkabinett   Federzeichnung, H. 12,8, B. 12,5

Jakob segnet Josephs Söhne

Jacob blesses the sons of Joseph   Um 1636   Jacob bénit les fils de Joseph



Stockholm, Nationalmuseum

Federzeichnung, H. 12,4, B. 14,4

Jakob segnet Josephs Söhne

Wenn eigenhändig, um 1656

Jacob blesses the sons of Joseph

Jacob bénit les fils de Joseph



Berlin, W. R. Valentiner — Lavierte Federzeichnung, H. 11,8, B. 11,5

Jakob segnet Josephs Söhne

Jacob blesses the sons of Joseph

Wenn eigenhändig, um 1656

Jacob bénit les fils de Joseph





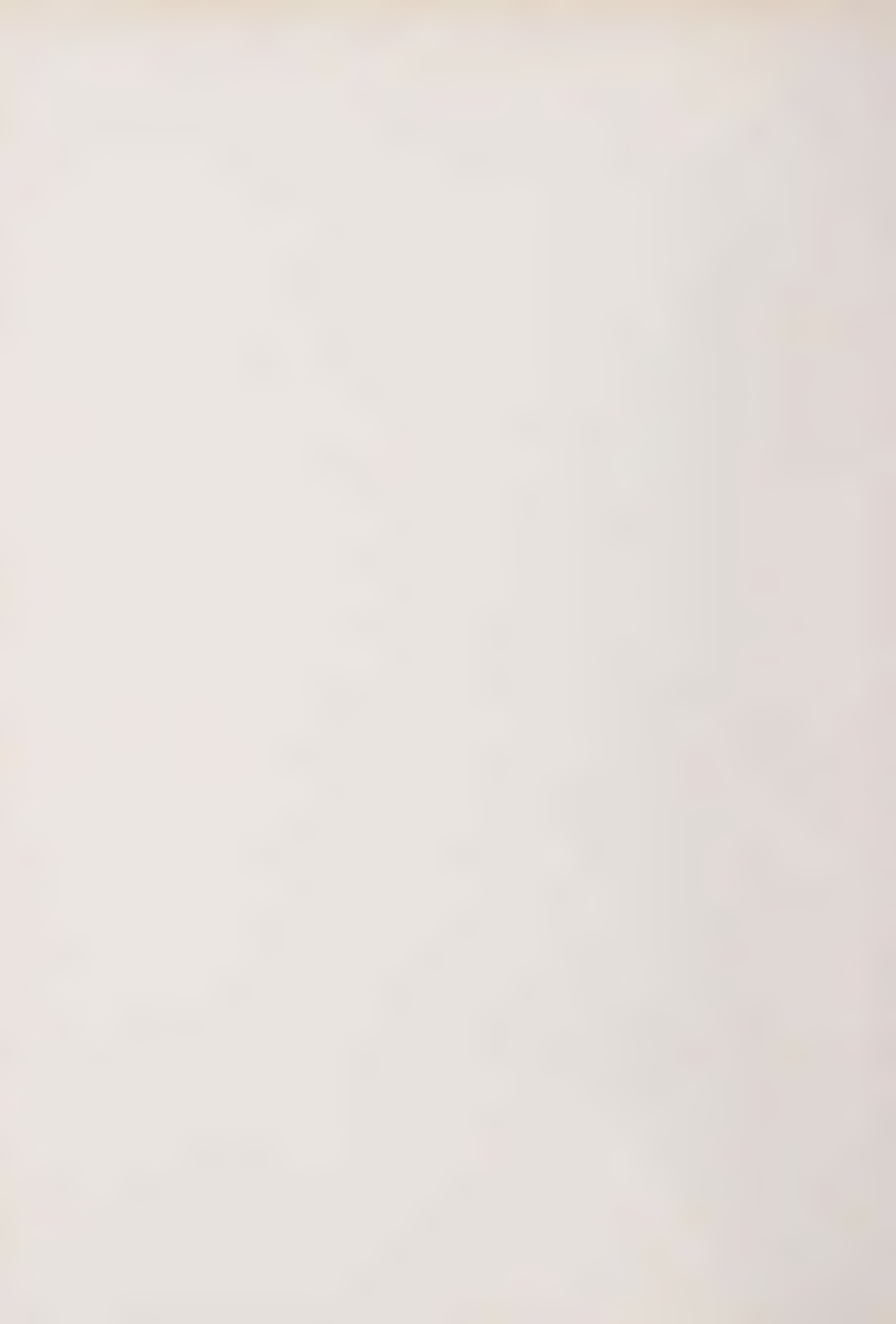
Die „Klassiker der Kunst" der Deutschen Verlags-Anstalt Stuttgart haben ihre besondere Bedeutung darin, daß sie als einziges Unternehmen dieser Art in den Einzelbänden sämtliche Werke des betreffenden Meisters bringen. In mehreren Hunderten von vorzüglichen, meist ganzseitigen Reproduktionen wird die gesamte Leistung eines Künstlers instruktiv vor Augen geführt, und so sind diese Bände, die bei jeder neuen Auflage kritisch gesichtet und um neu entdecktes Material vermehrt werden, bereits seit Jahren zum unentbehrlichen Handwerkszeug des Sammlers wie des Forschers geworden. Die Dreiteilung jedes Bandes hat sich als ganz besonders glücklich und praktisch bewährt: Eine übersichtliche Einführung aus der Feder unserer berufensten Kunsthistoriker gibt zuerst in klaren Umrissen ein einheitliches und genaues Bild des Lebensganges des Meisters sowie eine kritische Würdigung seiner Kunst, dann folgt der umfangreiche Bilderteil, während darauf in knappen



Das 2. Buch Mose

Das 3. Buch Mose

Das 5. Buch Mose





Haag, C. Hofstede de Groot — Federzeichnung, H. 17, B. 23,2

Die Findung Moses

The salvation of Moses — Um 1635 — Moïse sauvé des eaux



Amsterdam, Versteigerung F. Muller 1910

Federzeichnung, H. 18,7, B. 23,5

Die Findung Moses

The salvation of Moses

Um 1655

Moïse sauvé des eaux

124

125



London, Henry Oppenheimer

Lavierte Federzeichnung, H. 17,6, B. 24,2

Moses am feurigen Busch
Um 1659

Moses and the fiery bush

Moïse devant le buisson ardent



Berlin, F. Güterbock

Lavierte Federzeichnung, H. 21,5, B. 31,3

Moses läßt die Leichen des Nadab und Abihu aus dem Lager tragen

Moses orders to carry the bodies of Nadab and Abihu out of the camp

Um 1646

Moïse ordonne de porter les cadavres de Nadab et Abihu hors du camp

126

127

Haag, C. Hofstede de Groot

Federzeichnung, H. 20,2, B. 27,9

Moses am Berge Nebo

Um 1659

Moses at the mount Nebo

Moïse au mont Nébo



Das Buch Josua





Haag, C. Hofstede de Groot

Lavierte Federzeichnung, H. 2,11, B. 1,18

Gott erscheint dem Josua

God appears to Josua

Um 1640

Dieu apparaît à Josué



Das Buch der Richter





Haag, C. Hofstede de Groot

Federzeichnung, H. 19, B. 17,2

Jael und Sisera

Jael and Sisera

Um 1652

Jahel et Siséra



München, Kupferstichkabinett — Federzeichnung, H. 11,8, B. 8,8

Die Opferung von Jephthas Tochter

Studie zur folgenden Zeichnung (?)

Sacrifice of Jephtha's daughter — Wenn echt, um 1660 — Sacrifice de la fille de Jephthé

131



London, British Museum

Lavierte Federzeichnung, H. 18,3, B 32,1

Die Opferung von Jephthas Tochter

Um 1660

Sacrifice of Jephtha's daughter

Sacrifice de la fille de Jephthé



Berlin, Sammlung Kappel (†)

Federzeichnung, H. 17,8, B. 25

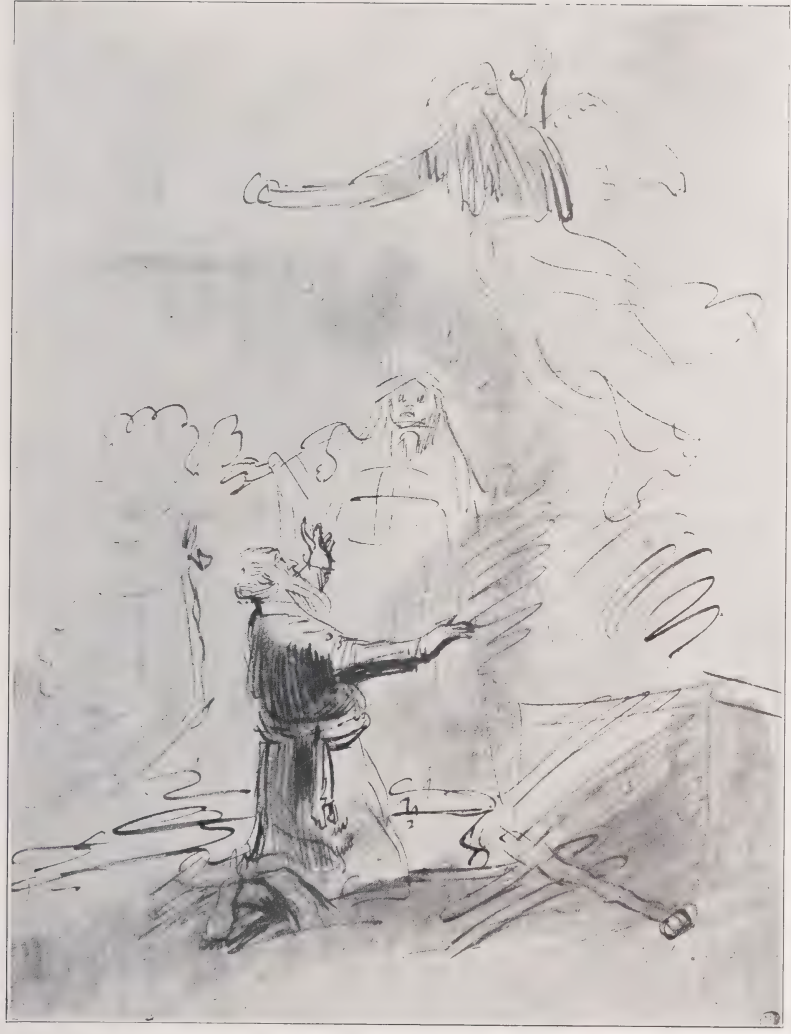
Der Engel erscheint Manoah und seiner Frau

The angel appears to Manoah and his woman

Um 1633

L'ange apparaît à Manoah et sa femme

133



Dresden, Kupferstichkabinett

Lavierte Federzeichnung, H. 24,3, B. 18,5

Das Opfer Manoahs

Wenn echt, um 1635—1640
(Kopie oder Schülerarbeit)

The sacrifice of Manoah

Le sacrifice de Manoah

134



Berlin, Kupferstichkabinett

Federzeichnung, H. 17,5, B. 19

Das Opfer Manoahs

The sacrifice of Manoah

Um 1637

Le sacrifice de Manoah

135



Stockholm, Nationalmuseum

Lavierte Federzeichnung, H. 23,3, B. 20,3

Das Opfer Manoahs

Studie zu dem Gemälde vom Jahre 1641 in Dresden

The sacrifice of Manoah

Le sacrifice de Manoah



Paris, P. Mathey — Federzeichnung, H. 19,3, B. 15,6

Das Opfer Manoahs

Studie zu dem Gemälde vom Jahre 1641 in Dresden

The sacrifice of Manoah — Le sacrifice de Manoah

137

Früher London, Sammlung des Earl of Dalhousie

Lavierte Federzeichnung, etwa H. 19, B. 28

Das Opfer Manoahs

Studie zu dem Gemälde vom Jahre 1641 in Dresden (oder später?)

The sacrifice of Manoah

Le sacrifice de Manoah

138



London, Versteigerung Miller Morrison (Mai 1922) Federzeichnung, H. 21, B. 17,5

Das Opfer Manoahs

The sacrifice of Manoah Um 1645—1650 Le sacrifice de Manoah

139



New York, Albert Keller — Federzeichnung, H. 6,2, B. 8

Fragment eines Engels von einer Darstellung des Opfers Manoahs (?)

Fragment of an angel — Um 1640 — Fragment d'un ange

140



Frankfurt a. M., Kunsthandel — Federzeichnung, etwa H. 8,3, B. 9

Knieende Frau

Studie zu einer Darstellung des Opfers Manoahs (?)

Kneeling woman — Um 1640 — Femme priant

141



Leiden, Kupferstichkabinett — Lavierte Federzeichnung, H. 7,2, B. 8,7

Die Gefangennahme Simsons

Wenn eigenhändig, um 1629

The capture of Samson

La capture de Samson



Haag, C. Hofstede de Groot

Federzeichnung, H. 19, B. 22,5

Die Gefangennahme Simsons

The capture of Samson

Um 1634

La capture de Samson

143



Paris, Louvre (Sammlung Bonnat)

Federzeichnung, H. 16,5, B. 22,7

Delila ruft die Philister

Um 1655

Delilah calls the Philistines

Dalilah appelle les Philistins



Berlin, Kupferstichkabinett

Federzeichnung, H. 17,5, B. 12,5

Der Levit und das geschändete Kebsweib

The levite and the violated woman Um 1655 Le lévite et la femme violée



Das Buch Ruth

Ruth und Naemi gehen nach Bethlehem. Kap. 1, 14—22

Ruth beim Ährenlesen findet Gnade vor Boas
Kap. 2, 5—17

Boas schüttet sechs Maß Gerste in Ruths Mantel aus
Kap. 3, 15—18



145

Haag, C. Hofstede de Groot — Lavierte Federzeichnung, H. 16,5, B. 11,2

Ruth und Naemi

Ruth and Naamah — Um 1638 — Ruth et Noëmi

146



Berlin, Kupferstichkabinet — Federzeichnung, H 11,8, B. 11,7

Boas überrascht Ruth beim Ährenlesen

Boas surprises Ruth gleaning — Um 1635 — Boas surprend Ruth en glanant



Berlin, Kupferstichkabinett

Lavierte Federzeichnung, H. 17,8, B. 16,7

Boas erlaubt Ruth, Ähren zu lesen

Boas allows Ruth to glean

Um 1637

Boas permet à Ruth de glaner

148



Rotterdam, Museum Boymans

Lavierte Federzeichnung, H. 16,8, B. 25,3

Ruth beim Ährenlesen findet Gnade vor Boas

The gleaning Ruth finds grace before Boas

Wenn eigenhändig, um 1645

Ruth surprise en glanant trouve grâce devant Boas

149



Haag, C. Hofstede de Groot — Federzeichnung, H. 12,6, B. 14,3

Boas schüttet sechs Maß Gerste in Ruths Mantel aus

Boas shoots out six measures of barley in the gown of Ruth — Um 1650 — Boas verse six minots d'orge dans le manteau de Ruth

Das 1. Buch Samuel



150



Philadelphia, Joseph E. Widener — Federzeichnung, H. 18, B. 23

Hanna weist die Vorwürfe des Propheten Eli zurück (?)

Hannah rejects the reproaches of the prophet Eli (?) — Um 1650 — Hanna repousse les reproches du prophète Eli (?)



Paris, Louvre (Sammlung Bonnat) Lavierte Federzeichnung, H. 21, B. 17,3

Saul von Davids Saitenspiel erschüttert

Kopie nach einem um 1665 entstandenen Original

Saul affected by David's harp-playing Saül ému par le jeu de David

152



Dresden, Kupferstichkabinett — Federzeichnung, H. 17,8, B. 21,4

Saul legt die Rüstung ab, um David zum Kampf gegen Goliath zu rüsten

Kopie nach einem um 1655 entstandenen verlorenen Original

Saul takes off his armour for the sake of preparing David to his fight against Goliath

Saül ôte son armure, pour préparer David pour son combat contre Goliath

153



London, British Museum

Federzeichnung, H. 17,8, B. 23,5

David weist die Rüstung Sauls zurück

Kopie nach einem um 1650 entstandenen, verlorenen Original

David refusing the armour of Saul

David refuse l'armure de Saül

154



Berlin, Kupferstichkabinett

Federzeichnung, H. 10,9, B. 11,3

Der Tod Goliaths

Um 1636

The death of Goliath

La mort de Goliath

155

Paris, Louvre (Sammlung Bonnat)

Lavierte Federzeichnung, H. 18, B. 23,4

Jonathan tröstet David

Um 1640

Jonathan consoles David

Jonathan console David



Frankfurt a. M., Städelsches Kunstinstitut

Lavierte Federzeichnung, H. 16,5, B. 15,4

Jonathan tröstet David

Um 1640

Jonathan consoles David

Jonathan console David

157

Berlin, Kupferstichkabinett

Lavierte Federzeichnung, H. 13,2, B. 21,6

Jonathan tröstet David
Um 1640–1645

Jonathan consoles David

Jonathan console David

158



Haag, C. Hofstede de Groot

Federzeichnung, H. 14,3, B. 18,3

Jonathan tröstet David

Um 1645

Jonathan consoles David

Jonathan console David

159



Wien, Albertina

Lavierte Federzeichnung, H. 19,3, B. 19,5

David schneidet ein Stück von Sauls Mantel ab

David cut's a piece of Saul's gown

Um 1657—1660

David coupe une pièce du manteau de Saül

160



Leiden, Kupferstichkabinett — Federzeichnung, H. 11,1, B. 5,7

David, ein Stück von Sauls Mantel in den Händen haltend

David holding a piece of Saul's gown — Um 1655 — David tenant une pièce du manteau de Saül

161

Weimar, Schloßmuseum

Federzeichnung, H. 20,8 B. 15,4

Die Begegnung Davids und Abigails

Wenn eigenhändig, um 1630

David meeting with Abigail

Rencontre de David et d'Abigaïl

Das 2. Buch Samuel



162



Wien, Albertina | Federzeichnung, H. 16,9, B. 15,3

David wird die Nachricht vom Tod des Uria hinterbracht

Wenn eigenhändig, um 1645

David gets the knowledge of the death of Uriah

David apprend la mort d'Urie

163

Haag, C. Hofstede de Groot

Federzeichnung, H. 19,5, B. 29

David erhält die Nachricht vom Tod des Uria und wird vom Propheten Nathan aufgesucht

David visited by the prophet Nathan after the death of Uriah — Um 1655—1660 — David reçoit la visite du prophète Nathan après la mort d'Uria



Lützschena bei Leipzig, Freiherr Speck von Sternburg — Lavierte Federzeichnung, H. 18,5, B. 25

Nathan ermahnt David
Wenn eigenhändig, um 1648

Nathan reprehends David

Nathan réprimande David

165

Frankfurt a. M., Städelsches Institut

Lavierte Federzeichnung, H. 17, B. 24,2

Nathan ermahnt David

Um 1655

Nathan reprehends David

Nathan réprimande David

166



Amsterdam, F. Muller — Federzeichnung

Nathan ermahnt David

Nathan reprehends David — Wenn eigenhändig, um 1650 — Nathan réprimande David

167



Berlin, Kupferstichkabinett — Lavierte Federzeichnung, H. 14,5, B. 17,3

Nathan ermahnt David

Nathan reprehends David — Um 1663 — Nathan réprimande David

168



New York, J. Pierpont Morgan

Lavierte Federzeichnung, H. 18,3, B. 24,2

Nathan ermahnt David

Um 1663

Nathan reprehends David

Nathan réprimande David



Stockholm, Nationalmuseum — Lavierte Federzeichnung, H. 15, B. 14,6

Die Versöhnung Davids mit Absalon (?)

Wohl Kopie nach einem um 1630 entstandenen, verlorenen Original (oder Schülerarbeit)

Reconciliation of David and Absalom (?) — Réconciliation de David avec Absalon (?)



Haag, C. Hofstede de Groot — Lavierte Federzeichnung, H. 16,9, B. 11,2

Die Versöhnung Davids mit Absalon
Um 1642
Reconciliation of David and Absalom — Réconciliation de David avec Absalon

171



Dresden, Sammlung Friedrich August II. Lavierte Federzeichnung, H. 18,5, B. 24,2

Der Engel auf der Tenne des Arafna

Kopie nach einem um 1640 entstandenen, verlorenen Original

The angel on the barn-floor of Arafna

L'ange sur l'aire d'Arafna



München, Kupferstichkabinett

Federzeichnung, H. 12,2, B. 15,4

David Harfe spielend

Kopie nach einem um 1660 entstandenen, verlorenen Original

David playing the harp

David jouant de la harpe

Das 1. Buch der Könige





München, Kupferstichkabinett | Breite Federzeichnung, H. 14,8, B. 15,5

David auf dem Sterbebett erhört Bathseba

David at his dying-bed complies with the request of Bathsheba

Wenn eigenhändig, um 1633

David en mourant se rend à la prière de Bethsabée



Chatsworth, Herzog von Devonshire — Lavierte Federzeichnung, H. 21,8, B. 20,5

David auf dem Sterbebett, Salomon zu seinem Nachfolger ernennend

David on his dying-bed appoints Solomon his successor — Um 1656 — David en mourant nomme Salomon son successeur

175



Dresden, Kupferstichkabinett

Lavierte Federzeichnung, H. 19,3, B. 32

Das Urteil Salomons

Kopie nach einem um 1632 entstandenen, verlorenen Original

The judgment of Solomon

Le jugement de Salomon



Paris, Louvre — Lavierte Federzeichnung, H. 20, B. 18,9

Das Urteil Salomons

The judgment of Solomon — Um 1650 — Le jugement de Salomon

177



Dresden, Kupferstichkabinett

Lavierte Federzeichnung, H. 17,7, B. 30,3

Die Abreise des ungehorsamen Propheten
Um 1655

The departure of the undutiful prophet

Le départ du prophète désobéissant

178



Amsterdam, Versteigerung F. Muller 1910 Federzeichnung, H. 18,2, B. 21

Der ungehorsame Prophet, vom Löwen angefallen

The undutiful prophet and the lion Um 1650 Le prophète désobéissant et le lion

179



Paris, Louvre Lavierte Federzeichnung, H. 13,7, B. 20,4

Der Tod des ungehorsamen Propheten

Kopie nach einem um 1650 entstandenen, verlorenem Original

The death of the undutiful prophet La mort du prophète désobéissant

180



Paris, Louvre — Federzeichnung, H. 13,7, B. 20,4

Der Tod des ungehorsamen Propheten

The death of the undutiful prophet — Um 1650 — La mort du prophète désobéissant

181



Budapest, Nationalmuseum — Federzeichnung, H. 11,9, B. 18,6

Der Tod des ungehorsamen Propheten

The death of the undutiful prophet — Um 1650 (Kopie?) — La mort du prophète désobéissant

182

Berlin, Kupferstichkabinett

Federzeichnung, H. 20,6, B. 33,3

Der Prophet Elia am Bache Krith

The prophet Elijah at the brook Cherith

La prophète Élie au ruisseau Krith

183



Buenos Ayres, Nationalmuseum

Federzeichnung

Elia und die Witwe zu Zarpath

Wohl Kopie nach einem um 1650 entstandenen, verlorenen Original (?)

Elijah and the widow at Zarephath

Élie et la veuve à Zarpath

184

Haag, C. Hofstede de Groot

Federzeichnung, H. 20,8, B. 28,1

Elia von den Raben gespeist

Elijah nourished by the ravens — Um 1660 — Élie nourri par les corbeaux

185



Haag, C. Hofstede de Groot — Federzeichnung, H. 14,8, B. 14,3

Der Engel erscheint dem Propheten Elia

The angel appears to Elijah — Um 1645 — L'ange apparaît à Élie



London, H. Oppenheimer — Federzeichnung, H. 18,1, B. 10,8

Der Engel erscheint dem Propheten Elia am Berge Horeb

The angel appears to Elijah at the mount Horeb — Um 1658 — L'ange apparaît a Élie au mont Horeb



Rotterdam, Museum Boymans

Federzeichnung, H. 19, B. 11,7

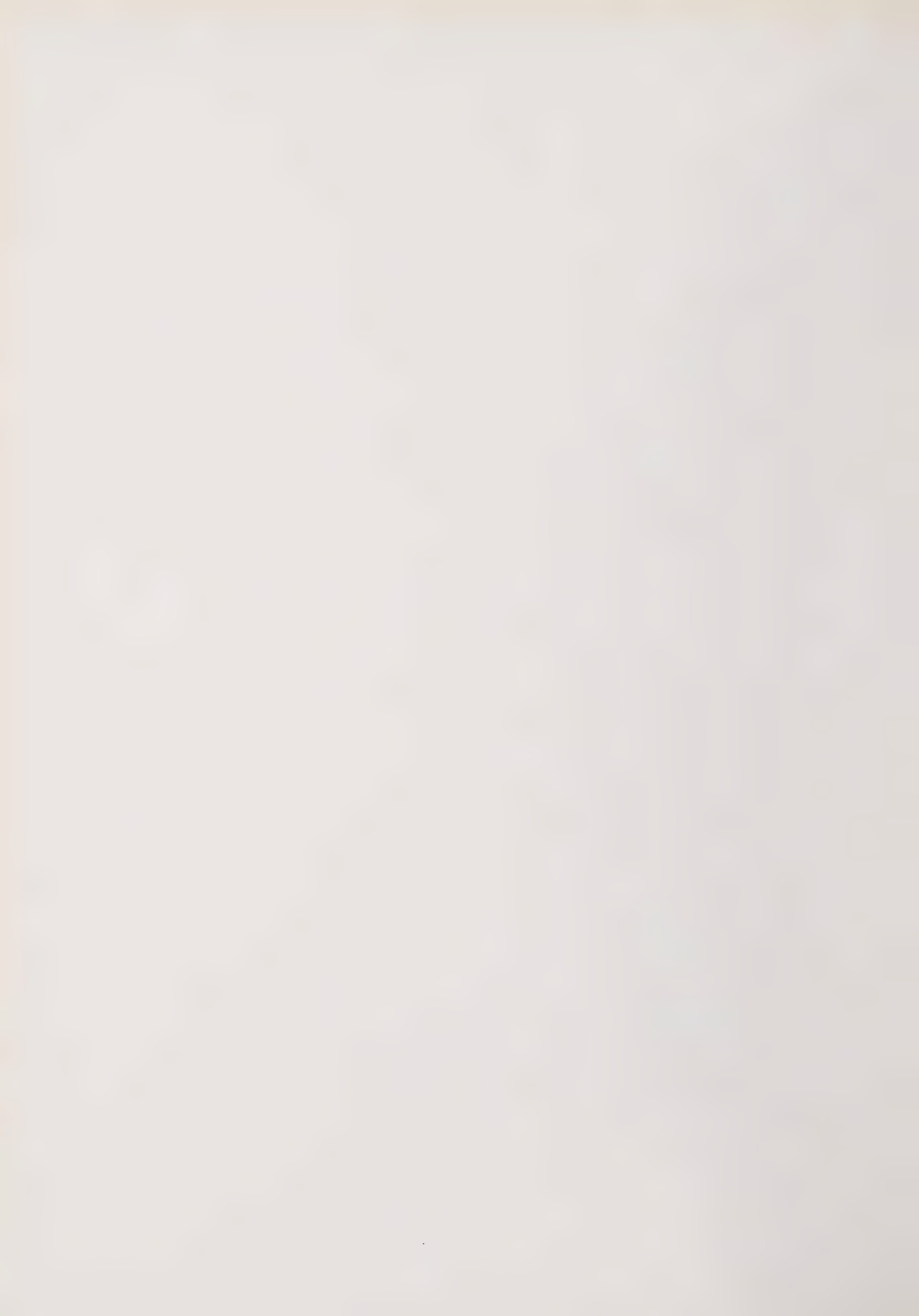
Elia am Berge Horeb

Elijah at the mount Horeb

Um 1655

Élie au mont Horeb

Das 2. Buch der Könige



188

Wien, Fürst Liechtenstein

Federzeichnung, H. 17,2, B. 25,1

Elisa und die Witwe mit den zwei Kindern

Elisha and the widow with the two children

Um 1655

Élisée et la veuve avec les deux enfants



189

Dresden, Kupferstichkabinett — Federzeichnung, H. 13, B. 10,4

Die Sunamitin vor Elisa (?)

Wenn eigenhändig, um 1629. (Teilweise von anderer Hand ergänzt)

The Shunamite woman before Elisha (?) — La femme Sunamite devant Élisée (?)

190

Haag, C. Hofstede de Groot — Federzeichnung, H. 10,5, B. 8,2

Die Sunamitin vor Elisa

Um 1635

The Shunamite woman before Elisha — La femme Sunamite devant Élisée

191



Paris, Louvre (Sammlung Bonnat) — Lavierte Federzeichnung, H. 18, B. 24

Die Sunamitin vor Elisa auf dem Berge Karmel

The Shunamite woman before Elisha at the mount Carmel — Wenn eigenhändig, um 1636–1638 — La femme Sunamite devant Élisée au mont Carmel



Haag, C. Hofstede de Groot

Federzeichnung, H. 17,7, B. 19,9

Die Sunamitin vor Elisa auf dem Berge Karmel

The Shunamite woman before Elisha at the mount Carmel

Um 1655—1660

La femme Sunamite devant Élisée au mont Carmel

193



Haag, A. Bredius

Lavierte Federzeichnung, H. 14, B. 18,8

Elisa läßt ein Stück Eisen schwimmen

Elisha makes a piece of iron float on water — Um 1650 — Élisée fait surnager sur l'eau un morceau de fer

194



Dresden, Sammlung Friedrich August II. Lavierte Federzeichnung, H. 19,7, B. 25

Elisa läßt ein Stück Eisen schwimmen

Von Rembrandt übergangene Schülerzeichnung

Um 1650

Elisha makes a piece of iron float on water

Élisée fait surnager sur l'eau un morceau de fer

Das Buch Esther



195



Paris, Louvre (Sammlung Bonnat) — Lavierte Federzeichnung, H. 18,5, B. 25

Esther wird von Mardochai dem König Ahasver vorgestellt

Esther presented by Mordecai to the king Ahasuerus — Um 1656 — Esther présentée par Mardochée au roi Assuérus



Berlin, Kupferstichkabinett

Federzeichnung, H. 18,6, B. 17,9

Haman bewirkt von Ahasver den Befehl zur Vertilgung der Juden

Haman obtains from Ahasuerus the order to exterminate the Jews

Um 1663

Haman obtient d'Assuérus l'ordre d'exterminer les juifs

197



Amsterdam, Kupferstichkabinett — Federzeichnung, H. 17,4, B. 17,5

Esther vor Ahasver in Ohnmacht sinkend

Esther fainting before Ahasuerus — Um 1660 — Esther s'évanouissant devant Assuérus

198



Amsterdam, Rijksmuseum

Federzeichnung, H. 12,6, B. 16,2

Esther vor Ahasver

Esther before Ahasuerus

Wenn eigenhändig, um 1630

Esther devant Assuérus

199



Haag, C. Hofstede de Groot — Lavierte Federzeichnung, H. 16,9, B. 19,9

Ahasver befiehlt Haman, Mardochai öffentlich zu ehren

Ahasuerus orders Haman to honour Mordecai in public — Um 1648 — Assuérus ordonne à Haman de rendre des honneurs publics à Mardochée

200a



Dresden, Sammlung Friedrich August II.

Lavierte Federzeichnung, H. 18, B. 24

Das Gastmahl Esthers

Kopie nach einer um 1650 entstandenen verlorenen Zeichnung (?)

The banquet of Esther
Copy?

Le repas d'Esther
Copie?

200 b



New York, J. Pierpont Morgan — Lavierte Federzeichnung, H. 18, B. 24,5

Das Gastmahl Esthers

The banquet of Esther
Copy?

Kopie nach derselben, um 1650 entstandenen verlorenen Zeichnung (?)

Le repas d'Esther
Copie?

201

Berlin, Kupferstichkabinett

Lavierte Federzeichnung, H. 16, B. 22,2

Das Gastmahl Esthers

Um 1660

The banquet of Esther

Le repas d'Esther

202



Amsterdam, Rijksmuseum — Federzeichnung, H. 16,8, B. 12,6

Haman fleht Esther um Gnade an

Wenn eigenhändig, um 1648

Haman implores the grace of Esther — Haman implore la grâce d'Esther

203

Haag, C. Hofstede de Groot — Federzeichnung, H. 13,3, B. 10,4

Studien zu dem Kopf des Mardochai auf dem Gemälde in Bukarest

Um 1655

Studies for the head of Mordecai — Études pour la tête de Mardochée

204



Bremen, Kunsthalle — Federzeichnung, H. 14,9, B. 17

Haman fleht Esther um Gnade an

Haman implores the grace of Esther — Um 1634 — Haman implore la grâce d'Esther

205



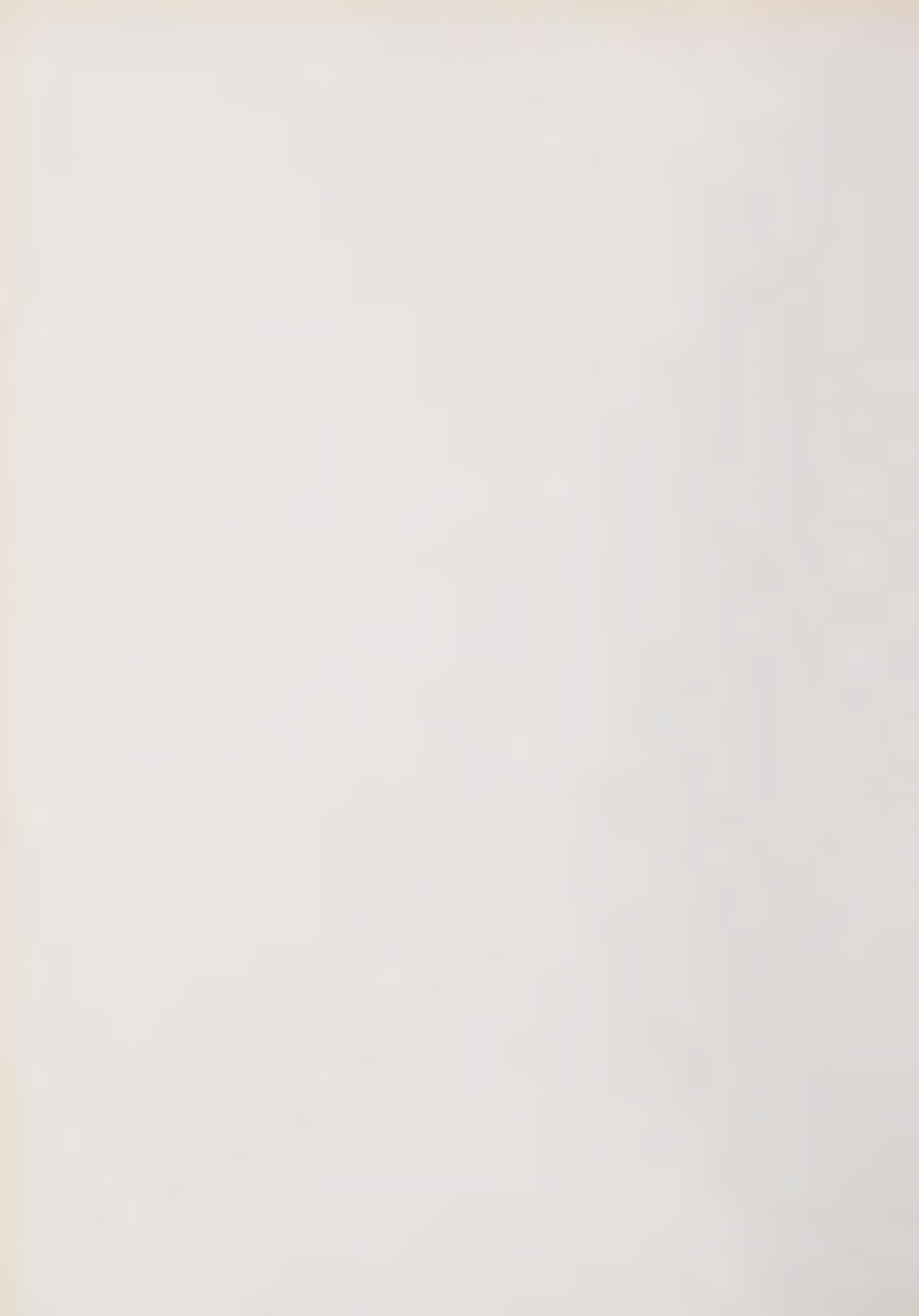
London, Versteigerung Lord Northwick, 1920 — Federzeichnung, H. 11, B. 14,5

Haman vor Ahasver um Gnade flehend

Haman kneeling before Ahasuerus — Wenn eigenhändig, um 1650 — Haman à genoux devant Assuérus



Das Buch Hiob



206



Basel, Tobias Christ

Federzeichnung, H. 16, B. 13,2

Hiob und seine Freunde

Job and his friends

Um 1650

Job et ses amis

207

Stockholm, Nationalmuseum

Lavierte Federzeichnung, H. 18, B. 24

Hiob und seine Freunde

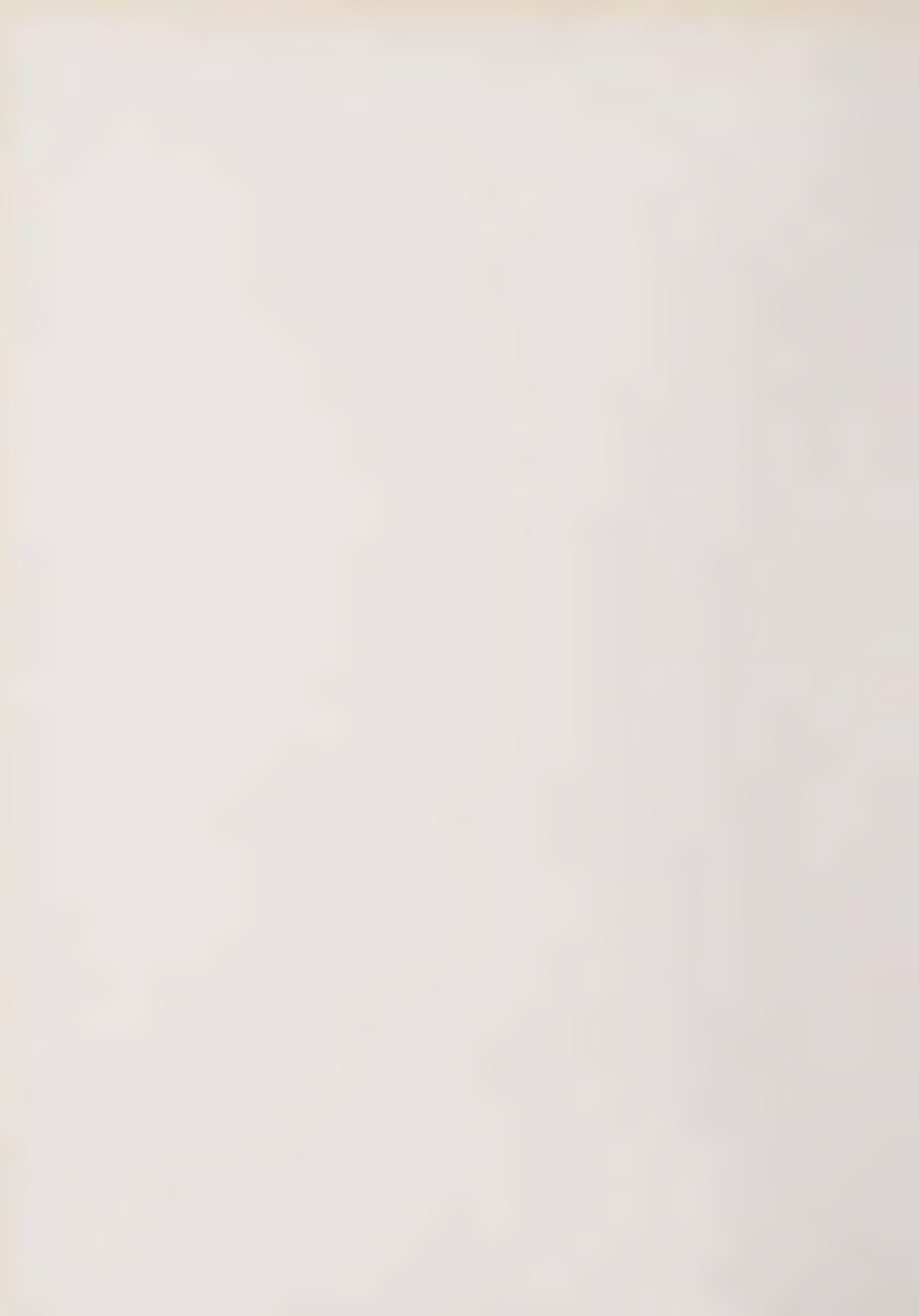
Von Rembrandt übergangene Schülerzeichnung

Um 1650

Job and his friends

Job et ses amis

Der Prophet Daniel



208



Berlin, M. Kappel (†)

Lavierte Federzeichnung, H. 18, B. 23

Daniel legt den Traum Nebukadnezars aus (?)

Daniel interpretes the dream of Nebuchadnezzar — Um 1634 — Daniel interprète le rêve de Nabuchodonosor

209



Haag, C. Hofstede de Groot

Federzeichnung, H. 18, B. 19

Daniel in der Löwengrube

Daniel in the lion's den

Um 1650

Daniel dans la fosse aux lions



Haag, C. Hofstede de Groot

Lavierte Federzeichnung, H. 22,2, B. 18,5

Daniel in der Löwengrube

Daniel in the lion's den

Um 1652

Daniel dans la fosse aux lions

211

Paris, Louvre (Sammlung Bonnat)

Lavierte Federzeichnung, H. 16,5, B. 24,2

Die Vision Daniels
Um 1650

The vision of Daniel

La vision de Daniel

212



Dresden, Kupferstichkabinett

Federzeichnung, H. 16, B. 21,5

Die Vision Daniels

Von Rembrandt übergangene Schülerzeichnung

Um 1650

The vision of Daniel

La vision de Daniel

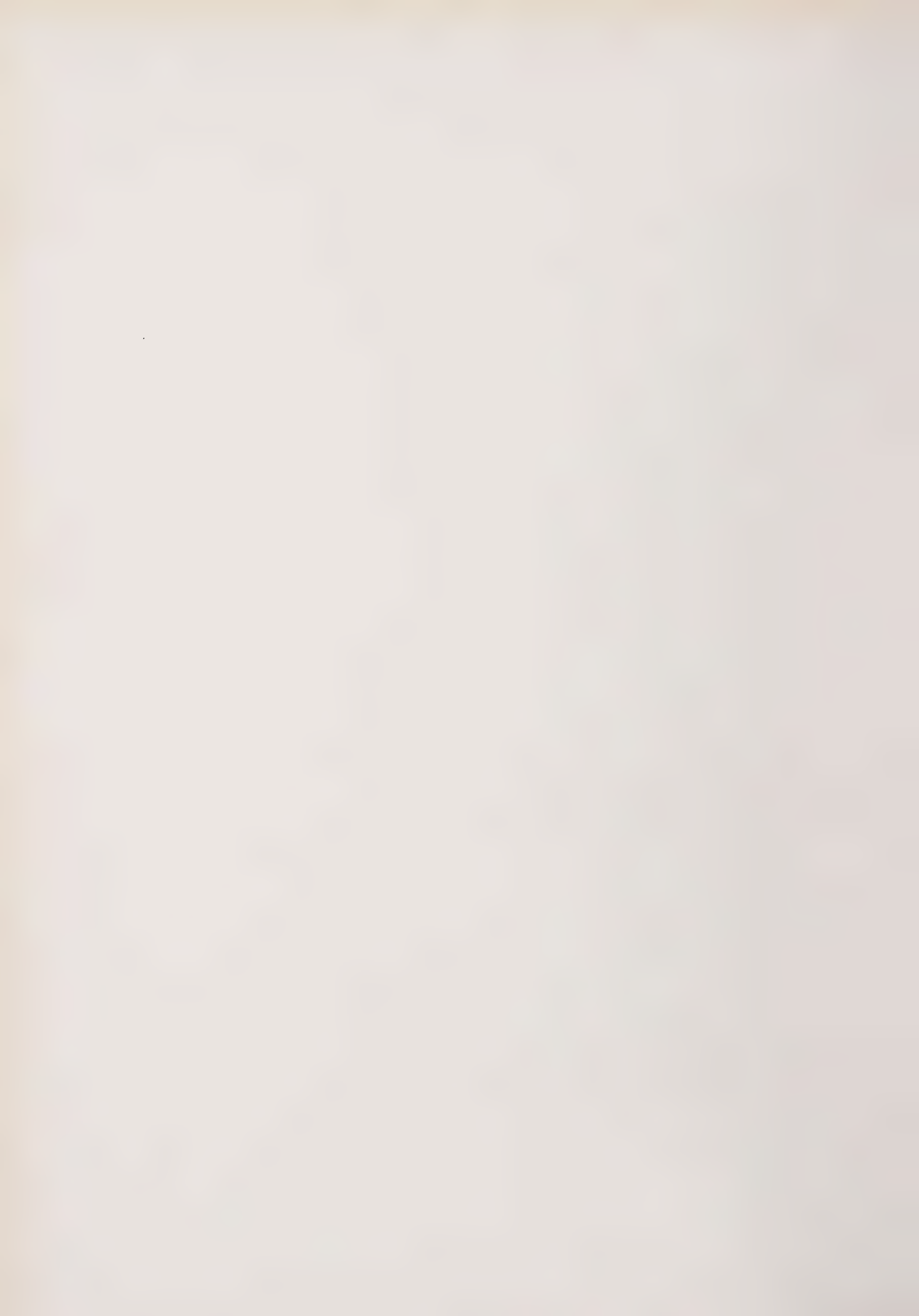




DIE APOKRYPHEN



Das Buch Judith



213



Berlin, Kupferstichkabinett — Federzeichnung, H. 16,2, B. 17

Judith vor dem Zelt des Holofernes (?)

Judith before the tent of Holofernes (?) — Um 1649 — Judith devant la tente d'Holopherne (?)

214



Neapel, Königliches Museum — Federzeichnung, H. 18,3, B. 15

Judith tötet Holofernes

Judith kills Holofernes — Um 1655 — Judith tue Holopherne

215



Paris, Louvre — Lavierte Federzeichnung, H. 17,8, B. 21,1

Judith befiehlt der Dienerin, das Haupt des Holofernes in den Sack zu stecken

Wenn eigenhändig, um 1635

The servant puts the head of Holofernes in a sack

La servante met la tête d'Holopherne dans un sac



London, British Museum

Lavierte Federzeichnung, H. 23,7, B. 19

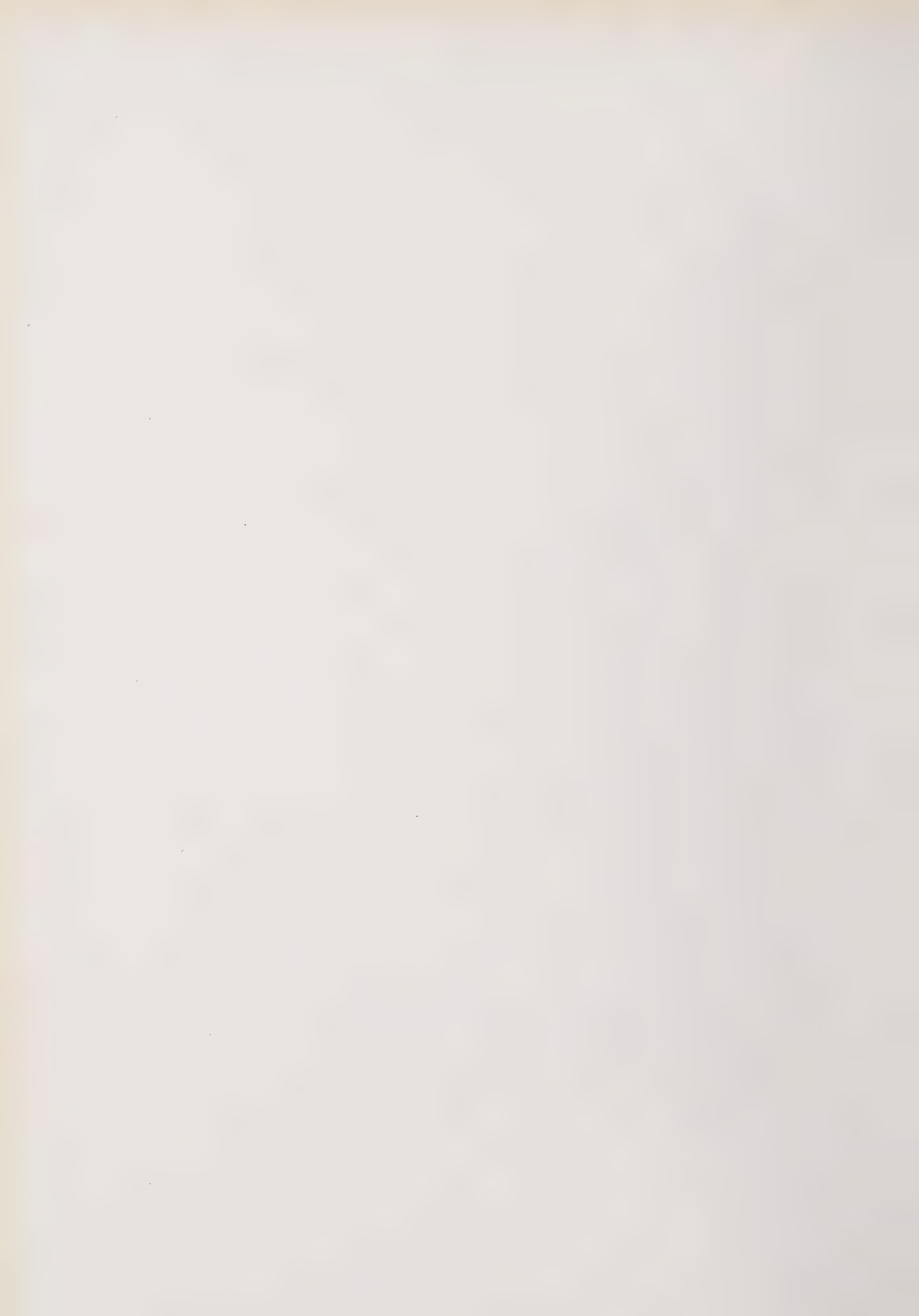
Der Triumphzug der Judith

The triumph of Judith

Um 1655

Le triomphe de Judith

Das Buch Tobias



217



München, Kupferstichkabinett — Lavierte Federzeichnung, H. 19,5, B. 20,7

Der alte Tobias wird durch den Auswurf einer Schwalbe blind gemacht

Old Tobias blinded by the excretion of a swallow

(Kopie?) Um 1645

Le vieux Tobie aveuglé par l'excrétion d'une hirondelle

218



London, Kunsthandel — Federzeichnung, H. 9,8, B. 16,5

Der alte Tobias schlafend

Old Tobias sleeping — Um 1650 — Le vieux Tobie dormant

219



Haarlem, F. Königs — Federzeichnung, H. 17, B. 19,1

Der alte Tobias schlafend

Old Tobias sleeping — Um 1650 — Le vieux Tobie dormant

220



Berlin, Privatbesitz

Federzeichnung, H. 13,5, B. 18,6

Der alte Tobias und seine Frau mit der gestohlenen Ziege

Wenn eigenhändig, um 1645

Old Tobias and his wife with the stolen goat

Le vieux Tobie et sa femme avec la chèvre volée

221



New York, J. Pierpont Morgan

Lavierte Federzeichnung, H. 17,7, B. 23,5

Der alte Tobias macht seiner Frau Vorwürfe wegen des Diebstahles der Ziege

Old Tobias and his wife with the stolen goat

Wenn eigenhändig, um 1645

Le vieux Tobie et sa femme avec la chèvre volée



Stockholm, Nationalmuseum

Federzeichnung, H. 11,8, B. 19,9

Der alte Tobias und seine Frau mit der Ziege

Old Tobias and his wife with the goat

Um 1645 (Kopie?)

Le vieux Tobie et sa femme avec la chèvre

223

Berlin, Kupferstichkabinett

Federzeichnung, H. 14,7, B. 19,5

Der alte Tobias und seine Frau mit der Ziege

Old Tobias and his wife with the goat — Um 1650 — Le vieux Tobie et sa femme avec la chèvre



Amsterdam, Kupferstichkabinett

Federzeichnung, H. 19,2, B. 14,2

Der Engel bereitet die Eltern auf die Abreise des jungen Tobias vor

The angel prepares the parents for the departure of young Tobias

Um 1645

L'ange prépare les parents au départ du jeune Tobie

225



Amsterdam, Kupferstichkabinett

Federzeichnung, H. 19,7, B. 17

Der Engel verabschiedet sich von den Eltern des Tobias

The angel taking leave of the parents of Tobias

Um 1645

L'ange prenant congé des parents de Tobie



Wien, Albertina — Federzeichnung, H. 17,2, B. 22,3

Die Abreise des jungen Tobias

Um 1645

Departure of young Tobias — Départ du jeune Tobie

227



Haag, C. Hofstede de Groot

Federzeichnung, H. 19,5, B. 27,2

Die Abreise des jungen Tobias
Um 1652

Departure of young Tobias

Départ du jeune Tobie

228



Paris, E. Wauters — Federzeichnung, H. 16,5, B. 12

Abschied des jungen Tobias

Farewell of young Tobias   Um 1645   Adieux du jeune Tobie

229

Amsterdam, Kupferstichkabinett — Federzeichnung, H. 21,9, B. 17,9

Tobias erschrickt vor dem Fisch

(Der Vordergrund von anderer Hand ergänzt)

Tobias frightened by the fish   Um 1640   Tobie s'épouvante du poisson

230



New York, J. Pierpont Morgan

Lavierte Federzeichnung, H 15,1, B. 26,6

Die Abreise des jungen Tobias
Um 1648

Departure of young Tobias

Départ du jeune Tobie



Wien, Albertina

Federzeichnung, H. 21,5, B. 20,2

Tobias und der Engel auf der Wanderschaft

Tobias and the angel on the journey Um 1650 Tobie et l'ange en voyage



Paris, Louvre (Sammlung Bonnat) — Federzeichnung, H. 18, B. 26

Tobias und der Engel am Fluß

Um 1650

Tobias and the angel at the river

Tobie et l'ange à la rivière

233



Dresden, Kupferstichkabinett — Lavierte Federzeichnung, H. 16, B. 16

Tobias erschrickt vor dem Fisch

Tobias frightened by the fish — Um 1636 — Tobie s'épouvante du poisson

234



Berlin, Privatbesitz — Federzeichnung, H. 8,2, B. 10

Tobias nimmt den Fisch aus

Tobias disembowels the fish — Um 1650 — Tobie vidant le poisson

235



Berlin, Kupferstichkabinett

Lavierte Federzeichnung, H. 20,4, B. 27,1

Tobias erschrickt vor dem Fisch

Um 1645

Tobias frightened by the fish

Tobie s'épouvante du poisson

236a



Paris, Louvre (Sammlung Bonnat)

Federzeichnung, H. 22,3, B. 31

Tobias erschrickt vor dem Fisch

Kopie nach dem auf der folgenden Seite wiedergegebenen Original, bevor es an den Seiten beschnitten wurde

Tobias frightened by the fish
Copy

Tobie s'épouvante du poisson
Copie



Kopenhagen, Kupferstichkabinett — Federzeichnung, H. 20,6, B. 28,9

Tobias erschrickt vor dem Fisch

Tobias frightened by the fish — Um 1650 — Tobie s'épouvante du poisson

237



Haarlem, F. Königs — Lavierte Federzeichnung, H. 10,2, B. 12

Tobias nimmt den Fisch aus

Kopie nach einem um 1650 entstandenen, verlorenen Original

Tobias disembowels the fish — Tobie vide le poisson



Wien, Albertina

Federzeichnung H. 22,3, B. 20,4

Tobias erschrickt vor dem Fisch

Tobias frightened by the fish

Um 1650

Tobie s'épouvante du poisson

239

Wien, Albertina

Lavierte Federzeichnung, H. 18,9, B. 17,7

Tobias nimmt den Fisch aus

Um 1650

Tobias disembowels the fish

Tobie vide le poisson

240



Dresden, Kupferstichkabinett

Federzeichnung, H. 19,7, B. 25,5

Tobias nimmt den Fisch aus
Kopie nach einem um 1650 entstandenen, verlorenen Original

Tobias disembowels the fish
Copy

Tobie vide le poisson
Copie



Haag, C. Hofstede de Groot — Lavierte Federzeichnung, H. 21,9, B. 18,1

Tobias nimmt den Fisch aus

Tobias disembowels the fish — Um 1648 — Tobie vide le poisson

242



New York, Metropolitan-Museum

Federzeichnung, H. 17,2, B. 23,2

Der junge Tobias und sein Weib Sara betend

Young Tobias and his wife Sarah praying — Um 1650 — Le jeune Tobie et Sarah, sa femme, en prière

243

Berlin, W. R. Valentiner

Federzeichnung, H. 14,5, B. 18,5

Tobias und Sara (?) Studie zur „Judenbraut" in Amsterdam

Tobias and Sarah (?) Study for the „Jewish bride" Um 1667 Tobie et Sarah (?) Étude pour la „Fiancée juive"



Berlin, Kupferstichkabinett

Lavierte Federzeichnung, H. 20, B.

Die Rückkehr des jungen Tobias

Wenn eigenhändig, um 1650 (jedenfalls großenteils von anderer Hand ergänzt)

The return of young Tobias

Le retour du jeune Tobie

245

Dresden, Kupferstichkabinett

Federzeichnung, H. 19,5, B. 26,5

Der blinde Tobias geht seinem Sohn entgegen (?), und andere Studien

The blind Tobias going to meet his son (?), and other studies Um 1663 Tobie, aveugle, allant à la rencontre de son fils (?), et autres études



Berlin, Kupferstichkabinett

Lavierte Federzeichnung, H. 15,8, B. 15,8

Die Heilung des alten Tobias
Wenn eigenhändig, um 1636

The healing of old Tobias

La guérison du vieux Tobie

247



Amsterdam, Museum Fodor

Federzeichnung, H. 20,7, B. 20

Die Heilung des alten Tobias

The healing of old Tobias

Um 1636

La guérison du vieux Tobie

248



Paris, Louvre

Lavierte Federzeichnung, H. 18,5, B 25,3

Die Heilung des alten Tobias
Um 1636

The healing of old Tobias

La guérison du vieux Tobie

249



Stuttgart, Versteigerung Gutekunst 1905

Lavierte Federzeichnung

Die Heilung des alten Tobias

The healing of old Tobias

Wenn eigenhändig, um 1637—1640

La guérison du vieux Tobie

250



London, British Museum

Lavierte Federzeichnung, H. 15,3, B. 21,5

Die Heilung des alten Tobias
Wenn eigenhändig, um 1640

The healing of old Tobias

La guérison du vieux Tobie

251



Kopenhagen, G. Falck

Lavierte Federzeichnung, H. 16, B. 15,5

Die Heilung des alten Tobias

The healing of old Tobias

Um 1645

La guérison du vieux Tobie



Paris, Joseph Reinach

Lavierte Federzeichnung, H 21, B. 17

Die Heilung des alten Tobias
Um 1649

The healing of old Tobias

La guérison du vieux Tobie

253



Wien, Albertina — Federzeichnung, H. 16,1, B. 15,8

Die Heilung des alten Tobias

Wenn eigenhändig, um 1650

The healing of old Tobias — La guérison du vieux Tobie



Stockholm, Nationalmuseum

Lavierte Federzeichnung, H. 24,4, B. 18,9

Die Heilung des alten Tobias (?)

The healing of old Tobias (?) — Um 1655 — La guérison du vieux Tobie (?)



Berlin, Kupferstichkabinett

Federzeichnung, H. 17,5, B. 13,3

Die Heilung des alten Tobias

The healing of old Tobias

Um 1655

La guérison du vieux Tobie

256



Amsterdam, Kupferstichkabinett — Lavierte Federzeichnung, H. 19,7, B. 17

Der Engel verläßt das Haus des Tobias

Wenn eigenhändig, um 1637

The angel leaves the house of Tobias — L'ange quitte la maison de Tobie

257



New York, J. Pierpont Morgan — Lavierte Federzeichnung, H. 19,5. B. 24,3

Der Engel verläßt das Haus des Tobias

The angel leaves the house of Tobias — Um 1658 — L'ange quitte la maison de Tobie

258

Warschau, Museum (früher Petersburg, Akademie)

Lavierte Federzeichnung, H. 17, B. 23,8

Der alte Tobias (?)

Um 1650

Old Tobias (?)

Le vieux Tobie (?)



Geschichte von der Susanna und Daniel



259



Berlin, Kupferstichkabinett

Federzeichnung, H. 14,9, B. 17,7

Susanna und die beiden Alten

Um 1635

Susanna and the two elders

Susanne et les deux vieillards



Dresden, Kupferstichkabinett — Federzeichnung, H. 19,7, B. 17

Susanna und die beiden Alten

Wenn echt, um 1637

Susanna and the two elders

Susanne et les deux vieillards

261



Berlin, Kupferstichkabinett   Schwarze und weiße Kreide, H. 20,4, B. 16,2

Studie zur Susanna im Bad

Study for Susanna bathing   Um 1647   Étude pour Susanne au bain



Amsterdam, Kupferstichkabinett — Federzeichnung, H. 20,1, B. 18,8

Susanna und die beiden Alten

Susanna and the two elders — Um 1647 — Susanne et les deux vieillards



Berlin, Kupferstichkabinett

Lavierte Federzeichnung, H. 17,5, B. 12,8

Susanna und die beiden Alten

Um 1660

Susanna and the two elders

Susanne et les deux vieillards

264

Berlin, P. von Schwabach — Federzeichnung, H. 8, B. 8

Zwei Studien nach demselben Modell zu der Susannadarstellung von 1647 in Berlin

Um 1647

Two studies after the same model for the representation of Susanna (1647) at Berlin

Deux études d'après le même modèle pour la Susanne de 1647 à Berlin

265



Paris, Louvre (Sammlung Bonnat) — Lavierte Federzeichnung, H. 17,5, B. 17

Alter mit Turban. Studie im Zusammenhang mit der Susannadarstellung von 1647 in Berlin

Old man with a turban — Um 1647 — Vieux au turban



London, Henry Oppenheimer

Federzeichnung, H. 17, B. 13,5

Alter mit Turban. Studie zu der Susannadarstellung von 1647 in Berlin

Old man with a turban. Study for the Susanna of 1647 at Berlin

Um 1647 (oder früher)

Vieillard au turban. Étude pour la Susanne de 1647 à Berlin

267



München, Kupferstichkabinett — Schwarze Kreide, H. 16,4, B. 14,8

Susanna zur Richtbank geführt

Wohl Kopie nach einem um 1645 entstandenen verlorenen Original

Susanna brought to judgment
Copy?

Susanne amenée au tribunal
Copie?



Oxford, University Galleries

Federzeichnung, H. 23,3, B. 19,5

Susanna, zur Richtbank geführt, wird durch die Weisheit des jungen Daniel gerettet

Susanna, brought to judgment, is saved by the wisdom of young Daniel

Um 1655

Susanne, amenée au tribunal, est sauvée par la ruse du jeune Daniel





NEUES TESTAMENT

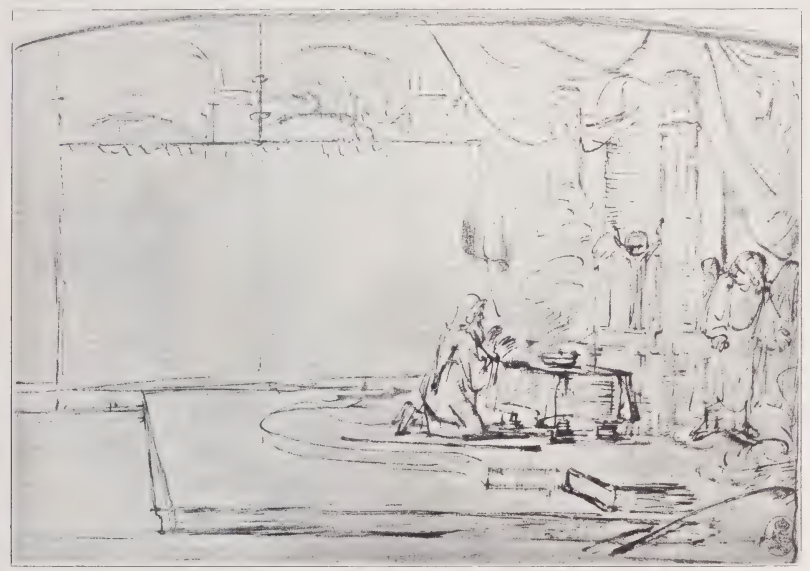


Vorgeschichte Christi

Verkündigung der Geburt Johannes des Täufers
Namengebung Johannes des Täufers
Predigt Johannes des Täufers
Enthauptung Johannes des Täufers
Vermählung Josephs und Marias
Mariä Verkündigung



269



Dresden, Kupferstichkabinett — Federzeichnung, H. 19,7, B. 27,9

Der Engel verkündet Zacharias die Geburt Johannes des Täufers

The angel announces to Zachariah the birth of St. John the Baptist — Um 1645 — L'ange annonce à Zacharie la naissance de St. Jean Baptiste



Florenz, Ch. Loeser — Lavierte Federzeichnung, H. 20, B. 18,8

Der Engel verkündet Zacharias die Geburt Johannes des Täufers

The angel announces to Zachariah the birth of St. John the Baptist — Um 1650 — L'ange annonce à Zacharie la naissance de St. Jean Baptiste

271



London, British Museum — Lavierte Federzeichnung, H. 13, B. 16,8

Der Engel verkündet Zacharias die Geburt Johannes des Täufers

The angel announces to Zachariah the birth of St. John the Baptist — Um 1660 — L'ange annonce à Zacharie la naissance de St. Jean Baptiste

272



Paris, Louvre

Lavierte Federzeichnung, H. 19,8, B. 31,5

Die Namengebung Johannes des Täufers

Um 1655

The name given to St. John the Baptist

St. Jean Baptiste reçoit son nom

273a



Haag, C. Hofstede de Groot — Federzeichnung, H. 13,6, B. 12,5

Die Namengebung Johannes des Täufers

The name given to St. John the Baptist — St. Jean Baptiste reçoit son nom

273b



Amsterdam, J. Six — Federzeichnung, H. 13,2, B. 18,2

Die Namengebung Johannes des Täufers. (Kopie?)

The name given to St. John the Baptist — Um 1645 — St. Jean Baptiste reçoit son nom

274



Berlin, Kupferstichkabinett — Federzeichnung, H. 16,7, B. 19,6

Studien, teilweise benutzt für die Predigt Johannes des Täufers im Kaiser-Friedrich-Museum, Berlin
Studies for „the sermon of St.John the Baptist“, Berlin — Um 1635 — Études pour „le sermon de St. Jean Baptiste“, Berlin

275



Berlin, Kupferstichkabinett — Federzeichnung, H. 19, B. 12,5

Studie zu einer Predigt Johannes des Täufers (?)

Um 1636

Study for a sermon of St. John the Baptist (?)

Étude pour un sermon de St. Jean Baptiste (?)

276

München, Kupferstichkabinett — Federzeichnung, H. 16,1, B. 11,4

Studie zu einer Predigt Johannes des Täufers (?)

Wenn echt, um 1636 (wohl späte Nachahmung)

Study for a sermon of St. John the Baptist (?)

Étude pour un sermon de St. Jean Baptiste (?)

277



Paris, Louvre (Sammlung Bonnat)

Lavierte Federzeichnung, H. 14,8, B. 20,3

Die Predigt Johannes des Täufers

Um 1650

The sermon of St. John the Baptist

Le sermon de St. Jean Baptiste



Paris, Louvre (Sammlung Bonnat) Federzeichnung, H. 13,5, B. 11

Die Enthauptung Johannes des Täufers

Wenn echt, um 1630

St. John the Baptist beheaded Décollation de St. Jean Baptiste

Amsterdam, F. Muller

Lavierte Federzeichnung

Die Enthauptung Johannes des Täufers

Um 1636

St. John the Baptist beheaded

Décollation de St. Jean Baptiste

280



Turin, Königliche Bibliothek — Federzeichnung, H. 11, B. 9,5

Die Enthauptung Johannes des Täufers

St. John the Baptist beheaded — Um 1650 — Décollation de St. Jean Baptiste

281



Früher Prag, J. V. Novak — Federzeichnung, H. 10,5, B. 15

Die Enthauptung Johannes des Täufers

St. John the Baptist beheaded — Um 1640 — Décollation de St. Jean Baptiste

282

Wien, Albertina

Lavierte Federzeichnung, H. 17,6, B. 29,9

Die Enthauptung Johannes des Täufers

Wenn eigenhändig, um 1650

St. John the Baptist beheaded

Décollation de St. Jean Baptiste

283



Berlin, Frau T. Straus-Negbaur — Federzeichnung, H. 20,5, B. 27,5

Die Enthauptung Johannes des Täufers

St. John the Baptist beheaded — Um 1660 — Décollation de St. Jean Baptiste



Philadelphia, Joseph E. Widener

Federzeichnung, H. 23,7, B. 19,7

Vermählung Josephs und Marias

Wedding of Joseph and Maria

Um 1655

Mariage de Joseph et Maria

285



Weimar, Goethe-National-Museum Federzeichnung, H. 14,8, B. 15,5

Mariä Verkündigung

The annunciation Um 1632 L'annonciation

286 a



Paris, W. Gay

Lavierte Federzeichnung, H. 31,9, B. 27,5

Mariä Verkündigung

Kopie, die das auf der folgenden Seite wiedergegebene Original im ursprünglichen Zustande zeigt

The annunciation (Copy)

L'annonciation (Copie)

286 b



Wien, Albertina

Lavierte Federzeichnung (oben beschnitten), H. 27,2, B. 28,8

Mariä Verkündigung
Um 1641

The annunciation

L'annonciation

287



Bremen, Kunsthalle — Federzeichnung, H. 15,7, B. 17,2

Mariä Verkündigung
Um 1645

The annunciation — L'annonciation

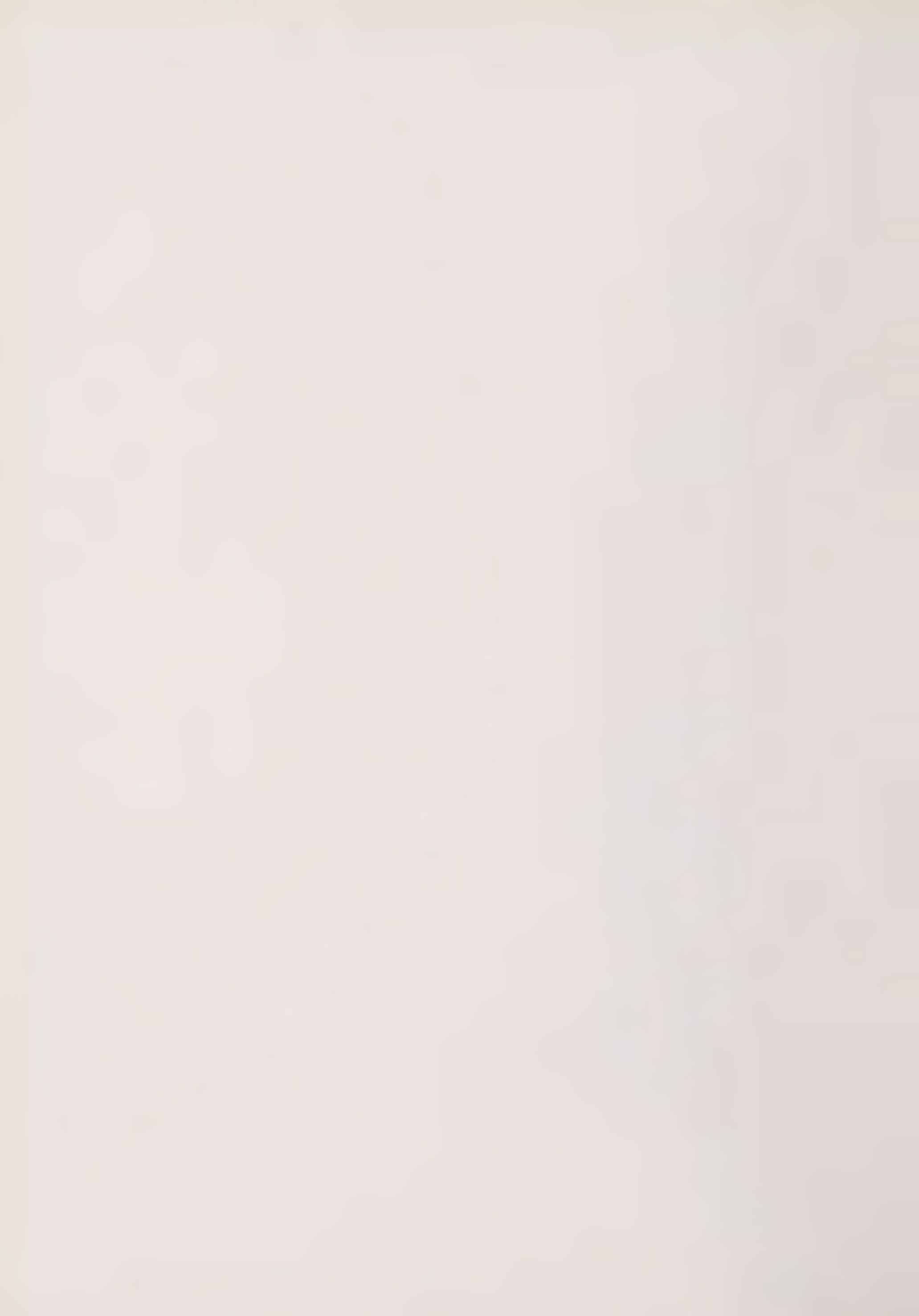


Berlin, Kupferstichkabinett — Lavierte Rötel- und Pinselzeichnung, H. 17,3, B. 22,9

Mariä Verkündigung

Von Rembrandt übergangene Schülerzeichnung

The annunciation, drawing of a pupil, retouched by Rembrandt — Um 1650 — L'annonciation, dessin d'un élève, retouché par Rembrandt



Jugendgeschichte Christi

Verkündigung an die Hirten

Anbetung der Hirten

Anbetung der Könige

Beschneidung, Darstellung im Tempel

Heilige Familie

Flucht nach Ägypten

- Der Engel mahnt zur Flucht
- Aufbruch
- Flucht
- Ruhe auf der Flucht

Der zwölfjährige Jesus im Tempel

Taufe Christi. Versuchung in der Wüste



289



Hamburg, Kunsthalle — Lavierte Federzeichnung, H. 20, B. 17,6

Die Verkündigung an die Hirten

The annunciation to the shepherds — Um 1648 — L'annonciation aux bergers



Haag, C. Hofstede de Groot — Lavierte Federzeichnung, H. 28,0, B. 18,8

Die Verkündigung an die Hirten

The annunciation to the shepherds — Um 1650 — L'annonciation aux bergers

291



Haag, C. Hofstede de Groot

Lavierte Federzeichnung, H. 18,8, B. 28,0

Die Verkündigung an die Hirten

Um 1655

The annunciation to the shepherds

L'annonciation aux bergers

292

München, Kupferstichkabinett

Lavierte Federzeichnung, H. 16,8, B. 24,2

Die Verkündigung an die Hirten

Um 1660

The annunciation to the shepherds

L'annonciation aux bergers



Amsterdam, Kupferstichkabinett — Lavierte Federzeichnung, H. 13, B. 12,7

Die Anbetung der Hirten

The adoration of the shepherds — Um 1646 — L'adoration des bergers

294



London, Henry Oppenheimer (früher J. P. Heseltine) — Lavierte Federzeichnung, H. 20,4, B. 23,1

Die Anbetung der Hirten

Studie zu dem Gemälde der Londoner Nationalgalerie vom Jahre 1646

The adoration of the shepherds, study for the picture of 1646 at the London National Gallery

L'adoration des bergers, étude pour le tableau de 1646 à la Galerie Nationale de Londres

295



München, Kupferstichkabinett — Lavierte Federzeichnung, H. 13,1, B. 15,2

Die Anbetung der Hirten

The adoration of the shepherds — Wenn echt, um 1465 (wohl späte Nachahmung) — L'adoration des bergers

296



Versteigerung Berlin, 25. Mai 1908 — Lavierte Federzeichnung, H. 16,4, B. 22,3

Die Anbetung der Hirten

The adoration of the shepherds — Um 1647 — L'adoration des bergers

297

New York, J. Pierpont Morgan

Lavierte Federzeichnung, H. 17,8, B. 27,0

Die Anbetung der Hirten

Um 1646

The adoration of the shepherds

L'adoration des bergers



Philadelphia, Joseph E. Widener

Lavierte Federzeichnung, H. 18, B. 27,2

Die Anbetung der Hirten
Um 1655

The adoration of the shepherds

L'adoration des bergers

299

Berlin, Kupferstichkabinett

Leicht lavierte Federzeichnung, H. 17,4, B. 22,9

Die Anbetung der Könige

Um 1632

The magi adoring Christ

L'adoration des mages



Turin, Königliche Bibliothek

Lavierte Federzeichnung, H. 18,5, B. 20

Die Anbetung der Könige
Um 1634

The magi adoring Christ

L'adoration des mages

301

5138.

München, Kupferstichkabinett

Lavierte Federzeichnung, H. 12,8, B. 20,4

Die Anbetung der Könige

Um 1635

The magi adoring Christ

L'adoration des mages



Haag, C. Hofstede de Groot | Federzeichnung, H. 17,8, B. 16,0

Studie zu einer Anbetung der Könige

Study for an adoration of the magi | Um 1637 | Étude pour une adoration des mages

303



Paris, Louvre (Sammlung Bonnat) — Federzeichnung, H. 19, B. 28,5

Die Anbetung der Könige

Kopie nach einem um 1657 entstandenen, verlorenen Original, verwandt dem Gemälde von 1657 im Buckingham Palace

The magi adoring Christ — L'adoration des mages



Weimar, Goethe Nationalmuseum

Breite Federzeichnung, H. 17, B. 25

Die Anbetung der Könige

Kopie nach einem um 1657 entstandenen verlorenen Original, verwandt dem Gemälde von 1657 im Buckingham Palace

The magi adoring Christ

L'adoration des mages

305

Frankfurt a. M., Städelsches Institut

Lavierte Federzeichnung, H. 16,9, B. 25

Die Anbetung der Könige
Um 1657

The magi adoring Christ

L'adoration des mages



Dresden, Kupferstichkabinett

Federzeichnung, H. 20,6, B. 24,4

Die Beschneidung
Um 1633

The circumcision

La circoncision

307



München, Kupferstichkabinett

Federzeichnung, H. 18,1, B. 20,5

Die Beschneidung

The circumcision

Kopie nach einem um 1640 entstandenen verlorenen Original

La circoncision

308



Berlin, Kupferstichkabinett

Lavierte Federzeichnung, H. 20,3, B. 28,7

Die Beschneidung
Um 1645

The circumcision

La circoncision



München, Kupferstichkabinett

Lavierte Federzeichnung, H. 23,3, B. 20,3

Die Beschneidung

Studie zu dem im Jahre 1646 entstandenen, für den Prinzen Friedrich Heinrich ausgeführten Gemälde

Um 1646

Study for the circumcision

Étude pour la circoncision



München, J. Boehler

Lavierte Federzeichnung, H. 21,9 B. 19,4

Die Beschneidung
Um 1663

The circumcision

La circoncision



311

Amsterdam, N. Beets — Federzeichnung, H. 14,5, B. 12,5

Die Darstellung im Tempel

Wenn eigenhändig, um 1640

The presentation in the temple — La présentation au temple

312

Berlin, Kupferstichkabinett — Schwarze Kreide, H. 14,3, B. 15,3

Die Darstellung im Tempel

Um 1633

The presentation in the temple — La présentation au temple



Amsterdam, Museum Fodor

Federzeichnung, H. 18, B. 19

Die Darstellung im Tempel

The presentation in the temple

Um 1640

La présentation au temple



Berlin, Kupferstichkabinett — Lavierte Federzeichnung, H. 23,3, B. 19,9

Die Darstellung im Tempel

The presentation in the temple — Um 1645 — La présentation au temple

315

Turin, Königliche Bibliothek — Federzeichnung, H. 12, B. 10

Die Darstellung im Tempel

Wenn eigenhändig, um 1655

The presentation in the temple — La présentation au temple

316

Paris, Louvre (Sammlung Bonnat) — Federzeichnung, H. 10, B. 8,5

Die Darstellung im Tempel

Um 1660

The presentation in the temple — La présentation au temple

317



München, Kupferstichkabinett

Lavierte Federzeichnung, H. 19,7, B. 20

Die Darstellung im Tempel

The presentation in the temple

Um 1655

La présentation au temple

318



Haag, Königliche Bibliothek — Lavierte Federzeichnung, H. 12, B. 8,9

Die Darstellung im Tempel

1661

The presentation in the temple — La présentation au temple



Amsterdam, N. Beets — Breite Federzeichnung, H. 16,5, B. 12,2

Die Darstellung im Tempel

The presentation in the temple — Um 1663 — La présentation au temple

320

London, British Museum

Lavierte Federzeichnung, H. 15,5, B. 13,2

Maria mit dem Christuskind

Um 1635

Mary with the child Jesus

Marie avec l'enfant Jésus

321

Berlin, Kupferstichkabinett

Lavierte Federzeichnung, H. 11,2, B. 13,2

Die Heilige Familie

Kopie nach einem um 1632 entstandenen, verlorenen Original

The Holy Family

La Sainte Famille



Dresden, Kupferstichkabinett — Federzeichnung, H. 19,7, B. 17

Maria mit dem Christuskind
in Anlehnung an Raffaels Madonna della Sedia

Mother and child, similar to the Madonna della Sedia of Raphael — Um 1635 — Mère et enfant, ressemblant à la Madonna della Sedia de Raphael

323



Newport, Frau A. Hamilton Rice   Lavierte Federzeichnung, H. 14, B. 7,5

Amme mit Kind (Die hl. Anna mit dem Christuskind?)

Wenn eigenhändig, um 1640

Nurse with a child (?)   Nourrice avec un enfant (?)

324



London, früher J. P. Heseltine   Lavierte Federzeichnung, H. 15,1, B. 16,3

Die Heilige Familie

The Holy Family   Um 1637   La Sainte Famille

325a

London, British Museum

Lavierte Federzeichnung, H. 18,6, B. 21,5

Die Heilige Familie

Um 1640

The Holy Family

La Sainte Famille

325 b



Boston, Fogg Art Museum

Lavierte Federzeichnung

Die Heilige Familie

The Holy Family. Copy

Kopie nach der vorangehenden Zeichnung

La Sainte Famille. Copie



Paris, Louvre (Sammlung Bonnat) — Federzeichnung, H. 16,1, B. 15,8

Die Heilige Familie

Studie zu dem Gemälde von 1646 in der Eremitage

The Holy Family. Study for the picture of 1646 at the Eremitage

La Sainte Famille. Étude pour le tableau de 1646 à l'Érmitage

327



Berlin, W. R. Valentiner — Lavierte Federzeichnung, H. 13, B. 9,8

Die Heilige Familie

Um 1645

The Holy Family

La Sainte Famille

328

Rotterdam, Museum Boymans

Federzeichnung, H. 17,5, B. 23

Die Heilige Familie
Um 1645

The Holy Family

La Sainte Famille



Wien, Albertina

Lavierte Federzeichnung, H. 22, B. 19,1

Die Heilige Familie

Um 1645

The Holy Family

La Sainte Famille

330



Berlin, Kupferstichkabinett — Federzeichnung, H. 15,3, B. 18,3

Die Heilige Familie

The Holy Family — Um 1645–1650 — La Sainte Famille

331



London, British Museum — Lavierte Federzeichnung, H. 11,7, B. 15,1

Die Heilige Familie

The Holy Family — Um 1654 — La Sainte Famille



Chatsworth, Herzog von Devonshire

Große lavierte Federzeichnung

Maria nimmt das Kind aus der Wiege

Wenn eigenhändig, um 1648

Mary takes the child out of the cradle

Marie ôte l'enfant du berceau

333



Haag, C. Hofstede de Groot

Federzeichnung, H. 17,9, B. 18,1

Der Engel erscheint Joseph im Traum

The angel appears to Joseph in a dream Um 1650 L'ange apparaît à Joseph dans un rêve



Berlin, Kupferstichkabinett

Lavierte Federzeichnung, H. 14,5, B. 18,8

Der Engel erscheint Joseph im Traum

Entwurf zu dem um 1655 entstandenen Gemälde in Budapest

The angel appears to Joseph in a dream

L'ange apparaît à Joseph dans un rêve

335

Berlin, Kupferstichkabinett

Lavierte Federzeichnung, H. 19,4, B. 24,2

Aufbruch zur Flucht nach Ägypten

Starting for the flight to Egypt

Um 1655

Départ pour la fuite en Égypte

336

Paris, E. Moreau Nélaton — Lavierte Federzeichnung, H. 10,1, B. 9,2

Die Flucht nach Ägypten

The flight to Egypt — Wenn eigenhändig, um 1640 — La fuite en Égypte

337

Haag, C. Hofstede de Groot — Breite Federzeichnung, H. ca. 10, B. 12

Die Flucht nach Ägypten: Maria steigt vom Esel

The flight to Egypt: Mary gets off the ass — Um 1645—1650 — La fuite en Égypte Marie descend de l'âne

338



Haarlem, F. Königs

Lavierte Federzeichnung, H. 17,8, B. 26,3

Die Ruhe auf der Flucht nach Ägypten

The rest during the flight to Egypt — Um 1640 — Le repos pendant la fuite en Égypte

339



Frankfurt a. M., Städelsches Institut

Federzeichnung, H. 169, B. 252

Die Ruhe auf der Flucht nach Ägypten

Um 1645

The rest during the flight to Egypt

Le repos pendant la fuite en Égypte

340



London, British Museum

Lavierte Federzeichnung, H. 17,3, B. 24,1

Die Ruhe auf der Flucht nach Ägypten

The rest during the flight to Egypt

Um 1645

Le repos pendant la fuite en Égypte

341



Haag, C. M. Dewald

Lavierte Federzeichnung, ca. H. 18, B. 12,5

Gestalten am Feuer. Verwandt der „Ruhe auf der Flucht“ in Dublin vom Jahre 1647

Figures round about a fire, study for a rest during the flight to Egypt (?)

Wenn echt, um 1647

Des figures autour d'un feu, étude pour un repos pendant la fuite en Égypte (?)



London, British Museum — Lavierte Federzeichnung. H. 13,5, B. 14

Die Ruhe auf der Flucht nach Ägypten

Rest during the flight to Egypt — Wenn eigenhändig, um 1650 — Repos pendant la fuite en Égypte

343

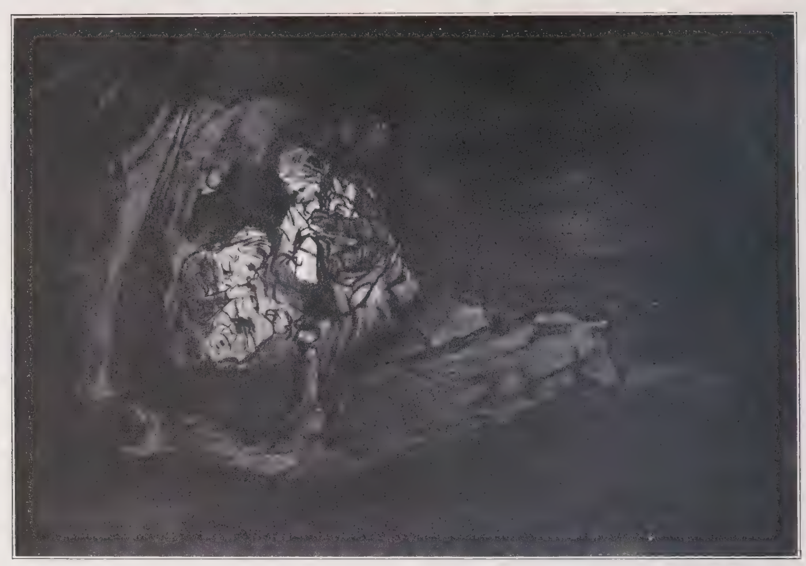


Newport, Frau A. Hamilton Rice — Lavierte Federzeichnung, H. 17,2, B. 23

Die Ruhe auf der Flucht nach Ägypten

Rest during the flight to Egypt — Um 1655 — Repos pendant la fuite en Égypte

344



Paris, Louvre (Sammlung Bonnat) Lavierte Federzeichnung, H. 16,5, B. 24

Ruhe auf der Flucht bei Nacht

Rest during the flight to Egypt Wenn eigenhändig, um 1648 Repos pendant la fuite en Égypte

345



Berlin, Kupferstichkabinett Lavierte Federzeichnung, H. 14, B. 18,2

Studie zu einem zwölfjährigen Jesus im Tempel

Study for a Christ disputing with the doctors Wenn eigenhändig, um 1647 Étude pour l'enfant Jésus parmi les savants

346



Paris, Louvre (Sammlung Bonnat)

Lavierte Federzeichnung, H. 17,5, B. 25

Der zwölfjährige Jesus im Tempel
Um 1632

Christ disputing with the doctors

L'enfant Jésus parmi les savants

347



Stockholm, Nationalmuseum

Federzeichnung, H. 18,8, B. 22,6

Der zwölfjährige Jesus im Tempel

Christ disputing with the doctors — Um 1650 — L'enfant Jésus parmi les savants

348a



Paris, Louvre (Sammlung Bonnat) — Federzeichnung, H. 19, B. 25,7

Der zwölfjährige Jesus im Tempel

Um 1652

Christ disputing with the doctors

L'enfant Jésus parmi les savants

348 b



Wien, Albertina

Federzeichnung, H. 19,2, B. 26,8

Der zwölfjährige Jesus im Tempel
Kopie nach der vorangehenden Zeichnung

Christ disputing with the doctors
Copy

L'enfant Jésus parmi les savants
Copie

349



New York, J. Pierpont Morgan

Lavierte Federzeichnung, H. 14, B. 17

Der zwölfjährige Jesus im Tempel (?)

Christ disputing with the doctors (?) Um 1655 L'enfant Jésus parmi les savants (?)

350

Dresden, Kupferstichkabinett

Federzeichnung, H. 16,5, B. 25,5

Christus im Jordan getauft

Um 1660

Christ baptized in the Jordan

Jésus-Christ baptisé dans le Jordan

351

Frankfurt a. M., Städelsches Institut — Federzeichnung, H. 12,6, B. 16,1

Der Satan fordert Christus auf, Steine in Brot zu verwandeln

Satan incites Christ to change stones into bread — Um 1636 — Satan engage Jésus-Christ à changer des pierres en pain

352



Philadelphia, Joseph E. Widener — Federzeichnung, H. 16,2, B. 20,7

Der Satan fordert Christus auf, Steine in Brot zu verwandeln

Satan incites Christ to change stones into bread — Um 1638 — Satan engage Jésus-Christ à changer des pierres en pain

353



München, Kupferstichkabinett

Federzeichnung, H. 18,5, B. 22

Der Satan fordert Christus auf, Steine in Brot zu verwandeln

Satan incites Christ to change stones into bread

Um 1645

Satan engage Jésus-Christ à changer des pierres en pain



Haag, C. Hofstede de Groot — Federzeichnung, H. ca. 12,5, B. ca. 12

Der Satan fordert Christus auf, Steine in Brot zu verwandeln

Satan incites Christ to change stones into bread — Um 1650 — Satan engage Jésus-Christ à changer des pierres en pain

354 b



Amsterdam, Kupferstichkabinett

Federzeichnung, H. 8,7, B. 11,7

Kopie nach der vorangehenden Zeichnung

Copy of the foregoing drawing

Copie du dessin précédent

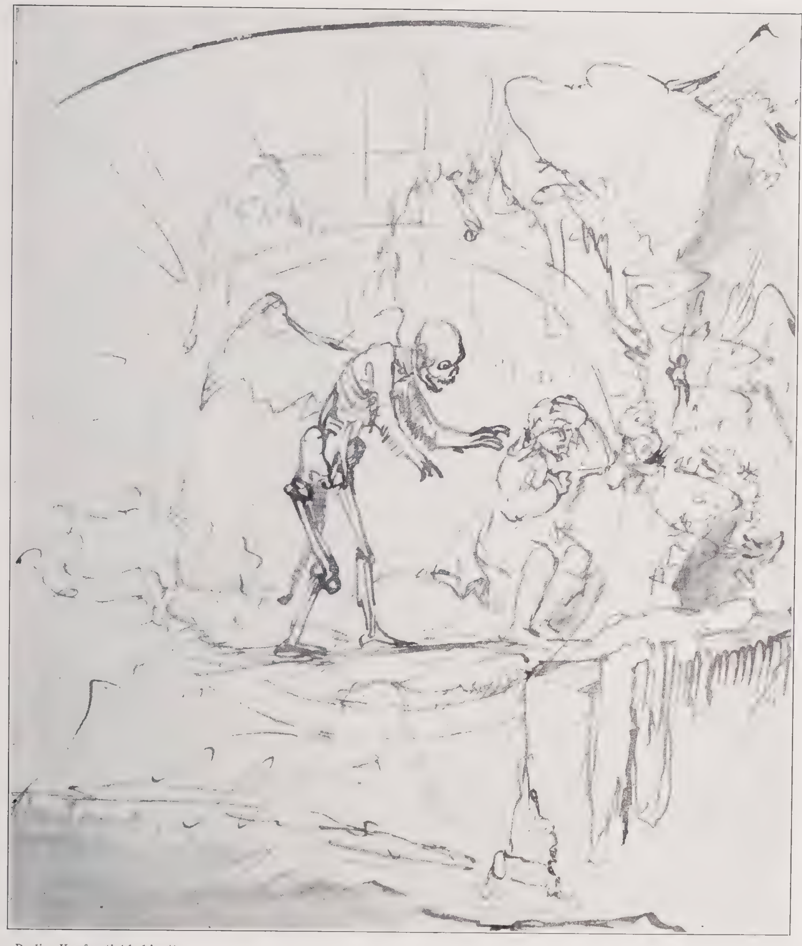
355



New York, Versteigerung Victor Koch (Hamptead), 1923 — Federzeichnung, H. 19, B. 16,5

Christus vom Satan auf die Zinne des Tempels geführt

Satan leads Christ on the pinnacle of the temple — Um 1645 — Jésus-Christ conduit par Satan sur le faîte du temple



Berlin, Kupferstichkabinett — Lavierte Federzeichnung, H. 23,2, B. 19,9

Der Versucher zeigt Christus von einem hohen Berg aus die Reiche der Welt

The seducer showes to Christ the empires of the world from a high mountain — Um 1645 — Le séducteur montre à Jésus-Christ les empires du monde sur une haute montagne

357



Dresden, Kupferstichkabinett

Federzeichnung, H. 18,5, B. 22

Der Versucher zeigt Christus die Reiche der Welt

The seducer showes to Christ the empires of the world

Um 1652

Le séducteur montre à Jésus-Christ les empires du monde

Lehren Christi

Christus lehrend

Gleichnisse

Der unbarmherzige Knecht. Matthäus Kap. 18
Die Arbeiter im Weinberg. Matthäus Kap. 20
Der barmherzige Samariter. Lukas Kap. 10
Der verlorene Sohn. Lukas Kap. 15

Vorbildliche Handlungen und Auffassungen

Austreibung der Wechsler. Matthäus Kap. 21
Maria und Martha. Lukas Kap. 10
Der Zinsgroschen. Lukas Kap. 20
Das Scherflein der Witwe. Lukas Kap. 21
Christus und Nikodemus. Johannes Kap. 3
Die Samariterin am Brunnen. Johannes Kap. 4
Die Ehebrecherin. Johannes Kap. 8





Paris, Louvre (Sammlung Bonnat) Federzeichnung, H. 20, B. 23,3

Christus predigend

Studie, später für das Hundertguldenblatt benutzt

Christ preaching Um 1639 Jésus-Christ prêchant

Study, used afterwards for the „hundred-guilder print"

Étude utilisée plus tard pour la „pièce des cent florins"

359

Amsterdam, Museum Fodor — Federzeichnung, H. 17,2, B. 12,5

Christus zwischen Jüngern und Pharisäern

Christ among disciples and pharisees — Um 1642 (Kopie?) — Jésus-Christ parmi des disciples et des pharisiens

360



Amsterdam, Kupferstichkabinett — Federzeichnung, H. 14,2, B. 9,2

Christus und Jünger

Kopie nach einem um 1640 entstandenen verlorenen Original

Christ and some disciples — Jésus-Christ et quelques disciples

361

Berlin, Kupferstichkabinett

Lavierte Federzeichnung, H. 20,4, B. 29,7

Christus mit neun Jüngern

Um 1648

Christ with nine disciples

Jésus-Christ avec neuf disciples

Paris, École des Beaux Arts

Lavierte Federzeichnung, H. ca. 16, B. 21

Christus lehrend unter den Jüngern

Christ teaching among the disciples

Um 1638

Jésus-Christ enseignant parmi les disciples

363

Haarlem, Teyler Museum

Farbig lavierte Feder- und Kreidezeichnung, H. 35,5, B. 47,6

Christus lehrend unter den Jüngern

Christ teaching among the disciples

1634

Jésus-Christ enseignant parmi les disciples



Paris, Louvre (Sammlung Bonnat) — Federzeichnung, H. 17,5, B. 21,7

Der verschuldete Knecht wird zur Rechenschaft gezogen

The indebted serf called to account — Um 1652 — Le serf endetté doit rendre compte

365



Chantilly, Musée Condé

Federzeichnung, H. 14, B. 20,5

Der verschuldete Knecht fleht um Erbarmen

Um 1650

The indebted serf begs pardon

Le serf endetté demande pardon

366 a



Paris, Louvre

Federzeichnung, H. 13,3, B. 21,8 (oben beschnitten)

Der verschuldete Knecht fleht um Erbarmen

The indebted serf begs pardon — Um 1645 — Le serf endetté demande pardon

366 b



Wien, Albertina

Federzeichnung, ca. H. 15, B. 22

Der verschuldete Knecht fleht um Erbarmen

Kopie nach der obenstehenden Zeichnung, bevor sie am oberen Rand beschnitten wurde

The indebted serf begs pardon — Le serf endetté demande pardon

Copy — Copie

367



Amsterdam, Kupferstichkabinett

Federzeichnung, H. 16,1, B. 21,8

Der unbarmherzige Knecht wird den Häschern überantwortet.

Kopie nach einem um 1655 entstandenen verlorenen Original

The merciless serf consigned to the bailiffs

Le serf impitoyable consigné aux archers

368



Berlin, Kupferstichkabinett

Lavierte Federzeichnung, H. 17,3, B. 22,8

Das Gleichnis von den Arbeitern im Weinberg

Kopie nach einem um 1640 entstandenen verlorenen Original

The parable of the workmen in the vinegard

La parable des travailleurs dans la vigne

369



New York, J. Pierpont Morgan

Lavierte Federzeichnung, H. 15,2, B. 18,1

Das Gleichnis von den Arbeitern im Weinberg

The parable of the workmen in the vinegard — Um 1650 — La parable des travailleurs dans la vigne

370



Rotterdam, Museum Boymans

Federzeichnung, H. 18,5, B. 27,2

Das Gleichnis von den Arbeitern im Weinberg (Kopie?)

The parable of the workmen in the vinegard (Copy?)

Um 1655

La parable des travailleurs dans la vigne (Copie?)



Turin, Königliche Bibliothek

Federzeichnung, H. 12,6, B. 15

Das Gleichnis von den Arbeitern im Weinberg

The parable of the workmen in the vinegard

Um 1655

La parable des travailleurs dans la vigne

372



Amsterdam, Kupferstichkabinett — Federzeichnung, H. 11, B. 13,6

Der barmherzige Samariter stützt den Verwundeten

The good Samaritan sustains the wounded man — Wenn echt, um 1631 — Le Samaritain soutient le blessé

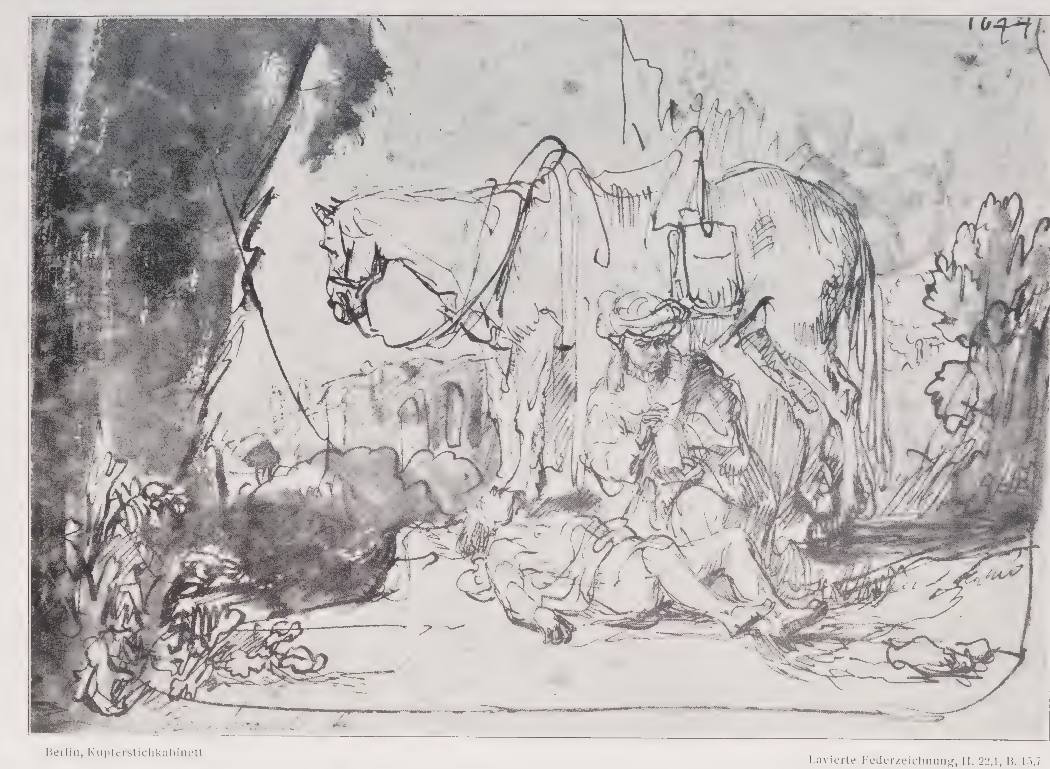
373



Berlin, Kupferstichkabinett — Federzeichnung, H. 16,5, B. 19,5

Der barmherzige Samariter verbindet den Verwundeten

The good Samaritan cures the wounded — Um 1648 — Le Samaritain panse le blessé



Berlin, Kupferstichkabinett

Lavierte Federzeichnung, H. 22,1, B. 15,7

Der Samariter verbindet den Verwundeten

The good Samaritan cures the wounded

1644

Le Samaritain panse le blessé

375



Bremen, Kunsthalle

Lavierte Federzeichnung, ca. H. 19, B. 27

Der Samariter pflegt den Verwundeten

Kopie nach einem um 1645 entstandenen, verlorenen Original

The good Samaritan attending the wounded

Copy

Le Samaritain soignant le blessé

Copie



Haarlem, F. Königs

Federzeichnung, H. 12,5, B. 12,2

Der Samariter pflegt den Verwundeten

The good Samaritan attending the wounded — Um 1648 — Le Samaritain soignant le blessé



Weimar, Schloßmuseum — Federzeichnung, H. 19,7, B. 20,5

Die Ankunft des Samariters und des Verwundeten vor der Herberge

The good Samaritan and the wounded arriving at the inn — Um 1650–1652 — Le Samaritain et le blessé arrivent à l'auberge

378



Rotterdam, Museum Boymans

Lavierte Federzeichnung, H. 21, B. 31,5

Der Verwundete wird in die Herberge getragen

The wounded is carried to the inn

Um 1648

Le blessé porté à l'auberge

379



London, British Museum

Lavierte Federzeichnung, H. 18,3 B. 28,6

Der Verwundete wird in die Herberge getragen

The wounded is carried to the inn

Um 1648

Le blessé porté à l'auberge



Paris, Louvre

Lavierte Federzeichnung, H. 18, B. 24,9

Der Verwundete wird in die Herberge getragen

The wounded is carried to the inn

Um 1648

Le blessé porté à l'auberge



Berlin, Kupferstichkabinett — Federzeichnung, H. 24, B. 19,5

Der Samariter bezahlt den Wirt, während der Verwundete ins Haus getragen wird

The Samaritan payes the innkeeper, while the wounded is carried to the house

Um 1648

Le Samaritain paye l'hôte, pendant que le blessé est porté dans la maison

382

Berlin, Kupferstichkabinett

Lavierte Federzeichnung, H. 14,1, B. 22,7

Der Samariter bezahlt den Wirt für die Pflege des Verwundeten (Kopie?)

The Samaritan pays the innkeeper for the cure of the wounded (Copy?)

Um 1648

Le Samaritain paye l'hôte pour les soins donnés au blessé (Copie?)

383



Dresden, Kupferstichkabinett

Federzeichnung, H. 19,3, B. 27,5

Der Abschied des verlorenen Sohnes

The departure of the prodigal son

Um 1634

Le départ du fils prodigue



Haag, C. Hofstede de Groot

Lavierte Federzeichnung, H. 15, B. 23,4

Der Abschied des verlorenen Sohnes
Um 1650

The departure of the prodigal son

Le départ du fils prodigue

385



Berlin, Kupferstichkabinett

Federzeichnung, H. 192, B. 271

Der Abschied des verlorenen Sohnes

Kopie nach einem um 1655 entstandenen verlorenen Original

The departure of the prodigal son

Le départ du fils prodigue

386



Wien, Dr. Strauß — Lavierte Federzeichnung, H. 17,6, B. 21,1

Der verlorene Sohn unter Dirnen

The prodigal son with the loose women — Um 1634 — Le fils prodigue parmi les filles

387



London, British Museum — Federzeichnung, H. 15,9, B. 23,5

Der verlorene Sohn als Schweinehirt

The prodigal son as a swineherd — Um 1636 — Le fils prodigue comme gardeur de cochons

388



Haarlem, Teyler Museum — Lavierte Federzeichnung, H. 19, B. 22,7

Die Rückkehr des verlorenen Sohnes

The return of the prodigal son — Um 1636 — Le retour du fils prodigue



Berlin, W. R. Valentiner | Lavierte Federzeichnung, H. 17,7, B. 18

Die Rückkehr des verlorenen Sohnes

The return of the prodigal son | Um 1640 | Le retour du fils prodigue



Wien, Albertina — Federzeichnung, H. 13,3, B. 19,9

Die Rückkehr des verlorenen Sohnes

The return of the prodigal son — Wenn eigenhändig, um 1645—1650 — Le retour du fils prodigue

391



Dresden, Kupferstichkabinett

Lavierte Federzeichnung, H. 18,8, B. 26,7

Die Rückkehr des verlorenen Sohnes

The return of the prodigal son

Um 1655

Le retour du fils prodigue

London, Victoria und Albert-Museum

Lavierte Federzeichnung, H. ca. 17, B. 22

Die Rückkehr des verlorenen Sohnes

Um 1665

The return of the prodigal son

Le retour du fils prodigue



Paris, P. Mathey

Lavierte Federzeichnung, H. 17,9, B. 14,6

Christus treibt die Wechsler aus dem Tempel (?)

Christ expels the money-changers out of the temple (?)

Um 1645

Jésus-Christ chasse les changeurs du temple (?)

394

London, British Museum — Lavierte Federzeichnung, H. 16,5, B. 11,5

Das Scherflein der Witwe

The widow's mite — Um 1650 — Le denier de la veuve

395



Amsterdam, F. Muller — Federzeichnung

Christus bei Maria und Martha. Fragment

Christ with Maria and Martha. Fragment — Wenn echt, um 1629 — Jésus-Christ chez Marie et Marthe. Fragment



Haarlem, Teyler Museum

Federzeichnung, H. 16, B. 19

Christus bei Maria und Martha

Um 1636

Christ with Maria and Martha

Jésus-Christ chez Marie et Marthe

397

London, British Museum

Lavierte Federzeichnung, H. 16,7, B. 23,4

Christus bei Maria und Martha

Um 1643

Christ with Maria and Martha

Jésus-Christ chez Marie et Marthe

398



München, Kupferstichkabinett

Federzeichnung, H 17,8, B. 28,8

Christus bei Maria und Martha

Um 1645

Christ with Maria and Martha

Jésus-Christ chez Marie et Marthe

399



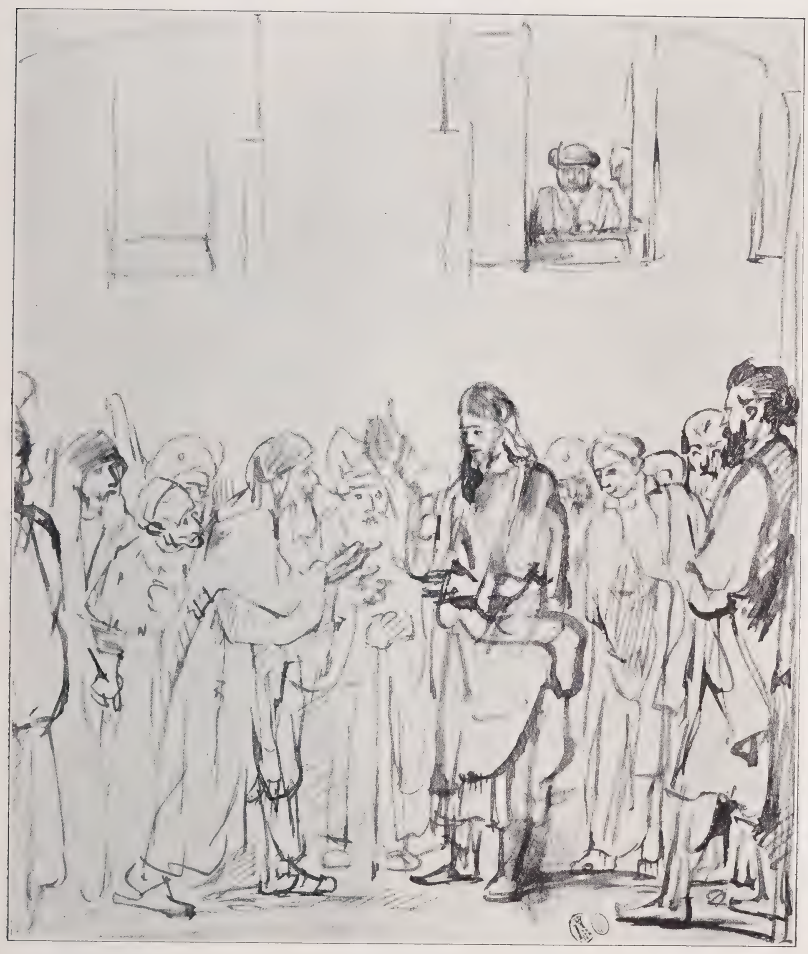
Paris, Petit Palais (Sammlung Dutuit)

Lavierte Federzeichnung, H. 17,7, B. 26,6

Christus bei Maria und Martha
Um 1650

Christ with Maria and Martha

Jésus-Christ chez Marie et Marthe



Dresden, Sammlung Friedrich August II.

Federzeichnung, II. 22, B. 19

Der Zinsgroschen

The tribute-money

Um 1655

Le denier de redevance



Rotterdam, Museum Boymans — Lavierte Federzeichnung, H. 19,5, B. 16,5

Christus und Nikodemus

Christ and Nicodemus — Wenn eigenhändig, um 1660 — Jésus-Christ et Nicodème

402



Wien, Albertina

Lavierte Federzeichnung, H. 23,3, B. 27,1

Christus und Nikodemus

Christ and Nicodemus — Um 1643 — Jésus-Christ et Nicodème

403



Oxford, University Galleries

Lavierte Federzeichnung, H. 9,4, B. 14,1

Christus und die Samariterin

Christ and the woman of Samaria — Um 1655 — Jésus-Christ et la Samaritaine

404

Budapest, Nationalmuseum

Lavierte Federzeichnung, H. 19, B. 28,6

Christus und die Samariterin

Um 1655

Christ and the woman of Samaria

Jésus-Christ et la Samaritaine

405



Weimar, Goethehaus

Federzeichnung, H. 19,7, B. 25

Christus und die Samariterin

Um 1658

Christ and the woman of Samaria

Jésus-Christ et la Samaritaine

406



Stockholm, Nationalmuseum

Federzeichnung, H. 18,9, B. 24,8

Christus und die Ehebrecherin

Um 1650

Christ and the adulteress

Jésus-Christ et la femme adultère

407



Früher London, Earl of Dalhousie

Große Federzeichnung

Christus und die Ehebrecherin
Um 1658

Christ and the adulteress

Jésus-Christ et la femme adultère

408



München, Kupferstichkabinett

Federzeichnung, teilweise mit roten und grauen Tönen laviert, H. 17,1, B. 20,4

Christus und die Ehebrecherin

Christ and the adulteress — Wohl 1659 — Jésus-Christ et la femme adultère

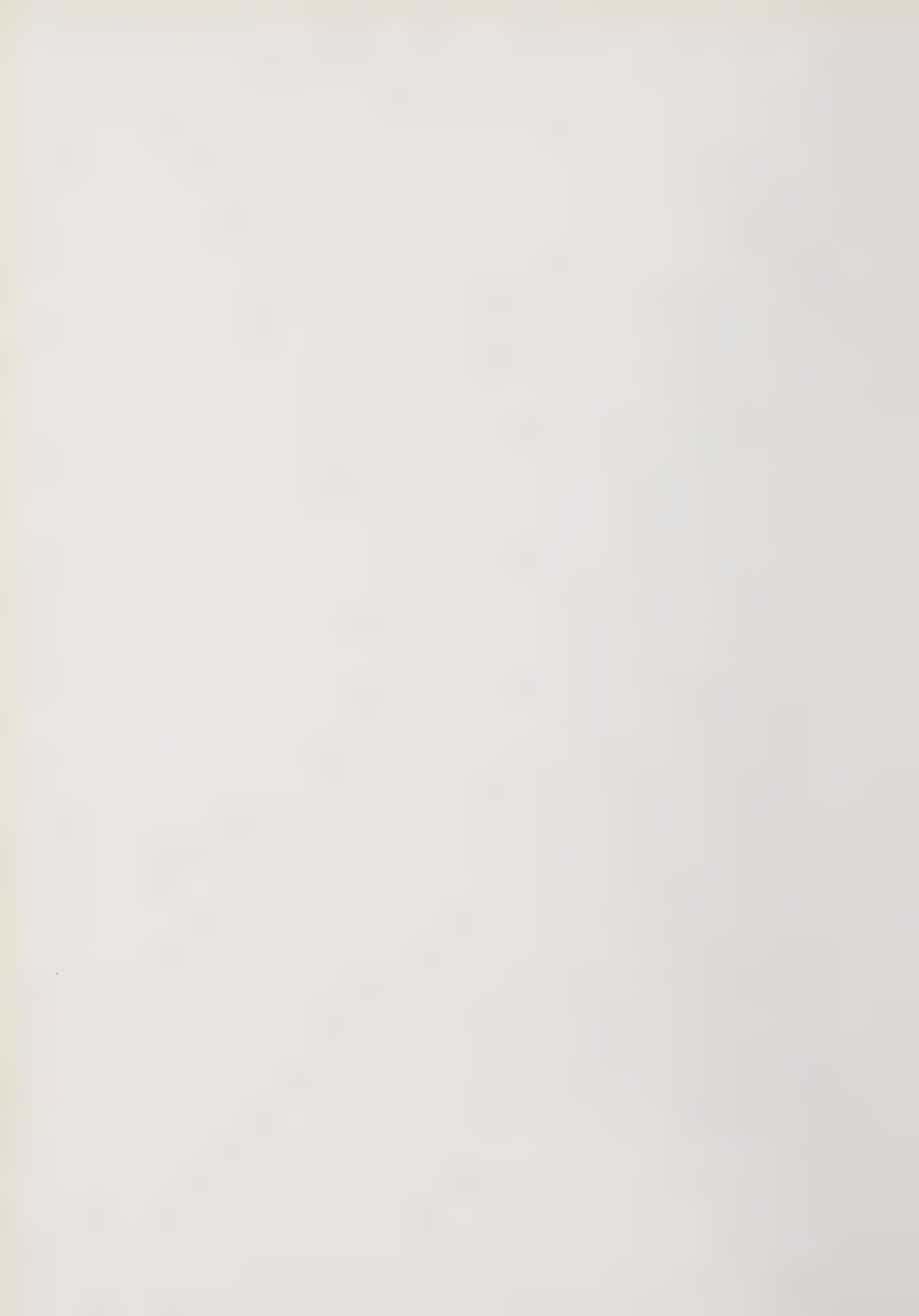
Wundertaten Christi

Krankenheilungen

Christus Kranke heilend. Matthäus Kap. 14, 15; Markus Kap. 1; Lukas Kap. 4, 40
Heilung von Aussätzigen. Markus Kap. 3, 10—12
Heilung eines Blinden. Markus Kap. 8, 22—26; Johannes Kap. 9
Heilung eines Aussätzigen. Markus Kap. 1, 40—45
Heilung der Schwiegermutter des Petrus. Markus Kap. 1, 29—31
Christus und das kanaanäische Weib. Matthäus Kap. 15, 21—28
Erweckung der Tochter des Jairus. Matthäus Kap. 9, 18—26; Lukas Kap. 8, 40—56
Erweckung des Lazarus. Johannes Kap. 11, 1—45

Andere Wunder

Speisung der Fünftausend. Markus Kap. 6, 32—44
Stillung des Meeres. Matthäus Kap. 8, 23—27; Markus Kap. 4, 35—41
Christus wandelt auf dem Meer. Matthäus Kap. 14, 22—33
Des Petrus Fischzug. Lukas Kap. 5, 1—11



409



Berlin, Kupferstichkabinett

Lavierte Federzeichnung, H. 14,4, B. 18,5

Christus, Kranke heilend
Studie für das Hundertguldenblatt
Um 1648

Christ healing the sicks
Study for the hundred-guilder print

Jésus-Christ guérissant les malades
Étude pour la pièce des cent florins

410



Berlin, Kupferstichkabinett

Lavierte Federzeichnung, H. 17,9, B. 24,7

Christus heilt Aussätzige

Um 1660

Christ healing lepers

Jésus-Christ guérissant des lépreux

411



Rotterdam, Museum Boymans

Lavierte Federzeichnung, H. 18, B. 22,6

Christus heilt einen Blinden

Christ healing a blind

Um 1659

Jésus-Christ guérissant un aveugle

412



Haag, C. Hofstede de Groot

Federzeichnung, H. 14,7. B. 17,2

Christus heilt einen Aussätzigen

Christ healing a leper

Um 1660

Jésus-Christ guérissant un lépreux

413



Berlin, Privatbesitz

Lavierte Federzeichnung, H. 18,3, B. 19,5

Christus heilt die Schwiegermutter des Petrus

Christ heals the mother-in-law of Saint Peter   Um 1650   Jésus-Christ guérit la belle-mère de St. Pierre

414

Berlin, G. Blumenreich — Federzeichnung, H. 15,5, B. 11

Jaïrus bittet Christus, seine Tochter zu heilen

Jairus implores Christ to heal his daughter — Wenn eigenhändig, um 1645 — Jaïrus prie Jésus-Christ de guérir sa fille

415



Berlin, Kupferstichkabinett — Federzeichnung, H. 19,8, B. 18,8

Die Auferweckung der Tochter des Jaïrus

The raising of the daughter of Jairus — Um 1658 — La résurrection de la fille de Jaïrus



Wien, Albertina — Federzeichnung, H. 15,2, B. 28,8

Christus und das kanaanäische Weib

Christ and the canaanite wife — Wenn eigenhändig, um 1655 — Jésus-Christ et la femme Cananéenne

417



Amsterdam, Rijksmuseum — Federzeichnung, H. 12,1, B. 17,3

Die Auferweckung der Tochter des Jaïrus

The raising of the daughter of Jairus — Um 1629 — La résurrection de la fille de Jaïrus

418



Haarlem, F. Königs

Federzeichnung, H. 18,9, B. 23,7

Die Auferweckung der Tochter des Jaïrus

The raising of the daughter of Jairus — Um 1630 — La résurrection de la fille de Jaïrus

419



Berlin, M. Kappel (†)

Federzeichnung, H. 15,5, B. 22,2

Die Auferweckung der Tochter des Jaïrus

Um 1633

The raising of the daughter of Jairus

La résurrection de la fille de Jaïrus

420



Dresden, Kupferstichkabinett

Federzeichnung, H. 18,2, B. 22,4

Auferweckung des Lazarus

Kopie nach einem um 1630 entstandenen, verlorenen Original

The raising of Lazarus

La résurrection de Lazare



Rotterdam, Museum Boymans

Federzeichnung, H 18,2, B. 15,7

Die Auferweckung des Lazarus

The raising of Lazarus

Um 1633

La résurrection de Lazare

422



Paris, W. Gay

Lavierte Federzeichnung, H. 18, B. 19,2

Des Petrus Fischzug

Saint Peter's draught of fishes — Um 1638 — La pêche miraculeuse de St. Pierre

423

Basel, Tobias Christ

Lavierte Federzeichnung, H. 17,3, B. 24

Speisung der Fünftausend

The feeding of the five thousand — Um 1658 — Le traitement des cinq mille

424



Dresden, Kupferstichkabinett

Federzeichnung, H. 19,7, B. 30

Christus und die Jünger im Sturm

Um 1645

Christ and his disciples in a storm

Jésus-Christ et ses disciples dans une tempête

425

London, British Museum

Federzeichnung, H. 16,8, B. 26,6

Christus wandelt auf dem Meer

Um 1638

Christ walking on the waves

Jésus-Christ marchant sur les flots



London, British Museum

Federzeichnung, H. 18,8, B. 28,2

Christus wandelt auf dem Meer

Um 1655

Christ walking on the waves

Jésus-Christ marchant sur les flots



ANHANG

WÄHREND DER DRUCKLEGUNG VERSPÄTET EINGETROFFENE REPRODUKTIONEN



427



Bremen, Kunsthalle

Lavierte Federzeichnung, H. 18, B. 22,6

Die Schande Noahs (1. Mose 9, 21—25)

Kopie nach einer verlorenen, um 1650 entstandenen Zeichnung

The drunkeness of Noah

L'ivresse de Noé

428



Bremen, Kunsthalle

Federzeichnung, H. 15,8, B. 19,5

Verstoßung der Hagar

Kopie nach einem verlorenen, um 1655 entstandenen Original

Dismissing of Hagar

Renvoi d'Agar

429



Petrograd, Eremitage

Federzeichnung, H. 17, B. 21

Verstoßung der Hagar

Kopie nach einem um 1650 entstandenen verlorenen Original

Dismissing of Hagar

Renvoi d'Agar



Paris, École des beaux arts

Federzeichnung, etwa H. 13, B. 15

Hagar und der Engel
Um 1645

Hagar and the angel

Agar et l'ange

431



Kopenhagen, Kupferstichkabinett

Federzeichnung, H. 18,6, B. 24,8

Der Traum Jakobs

Jacob's dream

(Kopie?)

Le rêve de Jacob

Um 1655



Berlin, Galerie van Diemen

Lavierte Federzeichnung, H. 24,5, B. 20,5

Isaak segnet Jakob
Um 1640

Isaac blessing Jacob

Isaac bénissant Jacob



Paris, École des beaux arts

Federzeichnung, etwa H. 0,20, B. 0,20

Ruth und Naemi
Um 1639

Ruth and Naamah

Ruth et Noémi

434



Paris, Louvre (Sammlung Bonnat)

Federzeichnung, H. 16, B. 20,5

David auf dem Sterbelager (?)

Wenn eigenhändig, um 1636

David on his death-bed (?)

David mourant (?)



Paris, Louvre (Sammlung Bonnat) — Große Rötelzeichnung

Salomons Götzendienst

The idolatry of Solomon — Um 1630 — L'idolâtrie de Salomon

436



Paris, Louvre

Lavierte Federzeichnung, H. 20,3, B. 32,7

Triumphzug Salomons

Kopie nach einem um 1640 entstandenen verlorenen Original

The triumph of Solomon

Le triomphe de Salomon

437



Berlin, L. Blumenreich

Lavierte Federzeichnung, H. 16, B. 22,4

Der Engel bedroht den Propheten Bileam, als er die störrische Eselin schlägt

Balaam and the angel — Um 1645 — Balaam et l'ange



Petrograd, Eremitage

Federzeichnung, H. 16,2, B. 28

Die Kinder von Bethel, die den Propheten Elisa verspotten, werden von Bären zerrissen (2. Könige, 2, 23–24)

Kopie nach einem um 1658 entstandenen verlorenen Original

The children of Bethel having morked the prophet Elisha, are torn by two bears

Les petits garçons de Bethel sè moquant du prophète Elisée sont déchires par deux ours

439

Berlin, Kupferstichkabinett

Federzeichnung, H. 18,5, B. 27,5

Die Flucht nach Ägypten

Kopie nach einem um 1645 entstandenen verlorenen Original

The flight to Egypt

La fuite en Égypte

440



Berlin, W. R. Valentiner

Lavierte Federzeichnung, H. 17, B. 20,1

Der Satan fordert Christus auf, Steine in Brot zu verwandeln

Satan incites Christ to change stones into bread

Um 1638

Satan engage Jésus Christ à changer des pierres en pain

Erläuterungen

Abkürzungen: HdG = C. Hofstede de Groot, die Handzeichnungen Rembrandts. Versuch eines beschreibenden und kritischen Kataloges. Haarlem 1906. — Lippmann-Hofstede de Groot = Handzeichnungen von Rembrandts Harmensz van Rijn, herausgegeben erst von F. Lippmann, dann von Lippmann und Hofstede de Groot, dann von Hofstede de Groot allein. Serie I—IV. 1888—1911. — Hind = Arthur M. Hind, Catalogue of drawings by Dutch and Flemish artists in the British Museum, London 1915. — Lilienfeld = Rembrandts Handzeichnungen I. Kupferstichkabinett in Amsterdam, Rijksmuseum 1912, II. Kupferstichkabinett zu Berlin 1914.

Nr. 1. Nicht bei HdG. Aus der Sammlung C. Fairfax Murray.

Nr. 2. HdG 16. Aus den Sammlungen Mariette, Beurnonville, A. Posonyi. — Der ganze landschaftliche Hintergrund, der Baumstrunk links und das Terrain vorne, die Wolkenstreifen rechts oben und ein Teil der Wolken, die Gottvater umgeben, sind von anderer Hand ergänzt. Nach Lilienfeld (1) und G. Falck zweifelhaft.

Nr. 3. Nicht bei HdG. Aus der Sammlung W. Esdaile. Wohl gleichzeitig mit dem vorhergehenden Blatt entstanden.

Nr. 4. HdG 17. Nach Lilienfeld (2): Schule. — Aus den Sammlungen Maberl, J. D. Boehm, B. Suermondt. — Auf der Rückseite Wiederholung des liegenden Abel, kaum von Rembrandts Hand. — Trotz mancher Bedenken halte ich das Blatt einstweilen für ein Original.

Nr. 5. HdG 359. Alter Besitz. Auch bei diesem Blatt wirkt manches befremdlich (die schweren rundlichen Umrißlinien), andererseits erscheinen Komposition und Ausdruck zu bedeutend für einen Schüler.

Nr. 6. Nicht bei HdG. Sehr bedeutendes, zweifellos echtes Blatt.

Nr. 7. HdG 1395. Die graue Lavierung ist vielleicht von anderer Hand. — Die Hintergrundsarchitektur erinnert an das Berliner Gemälde der Susanna von 1647, zu dem auch die malerische Haltung des Blattes stimmt. Zum Thema vgl. die Anmerkung zu Nr. 9. Über den Zusammenhang mit einer verwandten Darstellung des jungen Maes vgl. W. R. Valentiner: Nicolaes Maes 1924, S. 28.

Nr. 8. HdG 1246. Zeitlich und kompositionell dem vorigen Blatt nahestehend, vielleicht eine Art Vorstudie (die Strahlen um Gott treffen in gleicher Weise den knienden Abraham im Nacken). Die Gestalt rechts von Gott scheint flügellos und hält einen Stock in der Hand wie der eine der beiden Engel auf dem Rotterdamer Blatt (11).

Nr. 9. HdG 197. Großartige Komposition der Spätzeit. Offenbar ist bei diesem und dem folgenden Blatt 1. Mose Kap. 17 (Gottes Verheißung an Abraham), nicht, wie öfters, so auch bei HdG, angegeben wird, 1. Mose 18 (der Besuch der drei Engel) dargestellt. „Als nun Abraham 99 Jahre alt war, erschien ihm der Herr und sprach zu ihm: ‚Ich bin der allmächtige Gott, wandle vor mir und sei fromm. Und ich will einen Bund zwischen mir und dir machen . . .‘ Da fiel Abraham auf sein Angesicht und Gott redete weiter mit ihm.“ — Bei dem Blatt in Rotterdam (11), das zu den Studien zu der Bewirtung der Engel überleitet, handelt es sich dagegen um den Besuch der drei Engel, „vor denen sich Abraham nieder auf die Erde bückte“ (Kap. 18, 2). Bei dem Wiener und Haager Blatt (7 und 8) kann man zweifeln, welche Szene gemeint sei, doch entspricht die Szenerie auf der Albertinazeichnung wohl der Schilderung des Besuches der drei Männer im Hain Mamre, „da der Tag am heißesten war“, und die Stöcke, die sie tragen, scheinen sie als Wanderer zu charakterisieren. — Sehr wahrscheinlich kannte Rembrandt aus Stichen die Darstellungen Raffaels in den Loggien, bei denen auch zwischen der

Verheißung Gottes an Abraham und dem Besuch der drei Engel geschieden wird. Namentlich das Rotterdamer Blatt (11) erinnert in der Komposition an Raffaels Schilderung.

Nr. 10. Nicht bei HdG. Aus der Sammlung H. Defer-Dumesnil. Vermutlich Fragment einer Darstellung in der Art des vorigen Blattes. Fast genau mit dem Gottvater dieser Zeichnung übereinstimmend, aber in den Einzelheiten zu selbständig, als daß man an eine Kopie denken dürfte.

Nr. 11. HdG 1345. Aus der Sammlung Boymans. — Nicht ganz sicher.

Nr. 12. Nicht bei HdG. Mit dem Gemälde der Sammlung A. Janssen, Amsterdam, vom Jahre 1646 (abgebildet in „Wiedergefundene Gemälde Rembrandts" S. 60) im wesentlichen übereinstimmend und dort als Vorstudie veröffentlicht. Es ist jedoch nicht unmöglich, daß es sich um eine Nachzeichnung eines Schülers, vielleicht von Maes oder Hoogstraten, an deren frühe Zeichnungsweise es erinnert, handelt.

Nr. 13. Nicht bei HdG. Bei diesem Blatt dürfte es sich eher um eine originale Studie für die Lichtwirkung auf dem Bild der Sammlung Janssen handeln, wenngleich auch hier einige Unsicherheiten der Strichführung bedenklich machen. Nach G. Falck nicht überzeugend.

Nr. 14. HdG 288. Ein zweites, größeres Exemplar (18×20 mm) im Louvre, das aber auch nach Hofstede de Groot kaum das Original ist. Es handelt sich wohl in beiden Fällen um raffiniert genaue Kopien nach dem verlorenen Original, bei denen sogar beide Male an denselben Stellen (am Kopf Abrahams und der Hand Sarahs) in Rembrandtscher Manier mit Weiß korrigiert ist. Ein drittes Exemplar in der früheren Sammlung Artaria, Wien. — Die bedeutende Komposition hängt mit den Zeichnungen Rembrandts, die Saskias Wochenstube wiedergeben (siehe Jahrbuch für Kunstwissenschaft 1923, S. 277 ff.) zusammen.

Nr. 15. HdG 665. Aus den Sammlungen Desperet und A. Firmin Didot. Offenbar ist die Stelle 1. Mose 16, 4—6 wiedergegeben: Sarah beklagt sich über Hagar, die, „als sie nun sah, daß sie schwanger war, ihre Frau gering gegen sich achtete... Abraham aber sprach zu Sarah: ‚Siehe, Deine Magd ist unter Deiner Gewalt, tue mit ihr, wie Dir's gefällt'." Die Datierung ergibt sich aus den Beziehungen zu dem Gemälde der „Begegnung Mariä und Elisabeth" von 1640 früher in der Sammlung des Herzogs von Westminster.

Nr. 16. HdG 666. Aus den Sammlungen J. P. Zoomer und E. Utterson. Aus der Zeit des „Hundertguldenblattes".

Nr. 17. Nicht bei HdG. Nicht ganz sicher. Stilistisch verwandt der Schülerzeichnung in der Albertina „Der Traum Jakobs" (in der Albertina unter den Originalen Rembrandts liegend). Aus den Sammlungen W. Esdaile, Pole Carew, Marsden J. Perry. — Die Zeichnung besteht aus zwei, in der Mitte zusammengeklebten Stücken. Trotzdem die Strichführung bei beiden Gestalten verschiedenen Charakter hat, ist es nicht ausgeschlossen, daß die Ausführung beider Teile gleichzeitig ist und nur das verschiedene Papier oder eine anders schreibende Feder schuld an den Unterschieden ist. Nach G. Falck nicht überzeugend.

Nr. 18. HdG 1316. („Nicht ganz zweifellos.") Am unteren Rand (auf unserer Abbildung nicht sichtbar) der umgekehrte Kopf eines Greises. Die Figuren sind für Rembrandt zu langgestreckt, die Strichführung ist zu unruhig und zu überladen.

Nr. 19. Nicht bei HdG. Aus der Sammlung Marsden J. Perry. — Bezeichnend für diese und die folgenden Darstellungen ist, daß Rembrandt bei immer neuer Komposition die Gruppierung und die Gesten der drei Figuren im wesentlichen wiederholt: Abraham segnet meist mit der einen Hand den Knaben, der vom Rücken gesehen ist und in der Linken den Bogen, auf dem Rücken den Köcher trägt. (Ismael ward nach der Bibel später ein guter Schütze.) Mit der anderen Hand begleitet Abraham die begütigenden Worte, die er an Hagar richtet. Hagar hat ein Bündel unter dem Arm und — auf den anderen Zeichnungen sichtbar — trägt den Schlauch mit Wasser an der Seite; mit der anderen freien Hand trocknet sie sich die Augen. — Die Datierung ergibt sich u. a. aus dem Vergleich

mit der Radierung B. 30 von 1637 und der auf 1638 datierbaren Zeichnung mit der Darstellung „Christus als Gärtner" in der Sammlung Hofstede de Groot.

Nr. 20. HdG 865. Hind 34. Radiert von J. J. de Claussin. — Die Gestalt Abrahams ist von Rembrandt auf einem anderen Stück Papier noch einmal gezeichnet und überklebt. — Etwa gleichzeitig mit der vorangehenden Zeichnung und der Radierung B. 30.

Nr. 21. Nicht bei HdG. Das Blatt ist aus zwei Stücken in der Mitte zusammengeklebt. Aus der Sammlung Luigi Grassi, Florenz. Manches wirkt befremdend, die Datierung ist nicht leicht. Die barocke Linienführung läßt an die Zeit um 1640 denken. Die Stellung Abrahams ist ähnlich der Abrahams auf dem Blatt im Louvre (unsere Nr. 15). Die breite Technik erinnert schon an Blätter aus dem Ende der vierziger Jahre. Abweichend ist die Figur Ismaels, der statt des Köchers oder Bogen hier einen Sack über der Schulter trägt.

Nr. 22. Nicht bei HdG, doch später von Hofstede de Groot in der Folge der Handzeichnungen Rembrandts (Lippmann-Hofstede de Groot) veröffentlicht.

Nr. 23. HdG 1248. Aus den Sammlungen von Suchtelen, Remy van Haanen und H. Lang Larisch. Trotz befremdender Stellen und einer bei Rembrandt nicht häufigen Unsicherheit in der Anlage der Komposition, doch wohl echt.

Nr. 24. HdG 21, Lilienfeld 6. Nicht ganz sicher. Schwer datierbar. Die Studie des Abraham (Brustbild) auf der Rückseite keinesfalls von Rembrandt. Nach G. Falck nicht eigenhändig.

Nr. 25. HdG 1116. Hind 36 („um 1635—40 oder später"). Aus den Sammlungen Carew, James, Salting. Stilistisch dem vorangehenden Blatt verwandt. Die Bedenken, die für jenes gelten, gelten auch für dieses, das wohl von derselben Hand ist. Nach G. Falck nicht sicher.

Nr. 26. HdG 1115. Hind 35 („um 1635—40 oder später"). Aus der Sammlung Salting. Verwandt den vorigen Blättern, doch klarer und freier in der Strichführung.

Nr. 27. HdG 1247. Aus den Sammlungen van Suchtelen, Remy van Haanen, H. Lang Larisch. — Besonders eindrucksvolle Komposition, im Ausdruck dem vorigen Blatt überlegen.

Nr. 28. HdG 20. Lilienfeld 5 („um 1654"). Aus den Sammlungen R. Dumesnil, P. Dyonval, Beckerath. — Manches wirkt befremdlich (die übertrieben schlanken Verhältnisse der Figuren, das Kostüm Ismaels, die gleichmäßige Schraffierung usw.) und mehrfach sind — doch wohl mit Unrecht — Zweifel an der Eigenhändigkeit geäußert worden. Nach G. Falck wohl eigenhändig.

Nr. 29. Nicht bei HdG. Aus der Sammlung C. Fairfax Murray. In der Technik verwandt der Darstellung Nathans vor David in derselben Sammlung (unsere Nr. 168) und möglicherweise gleichzeitig entstanden.

Nr. 30. HdG 361. Alter Besitz. Bedeutende Rembrandtsche Komposition, doch roh in der Ausführung. Wohl spätere Imitation.

Nr. 31. HdG 342. Zur Datierung vgl. die Zeichnung „Christus als Gärtner" (Sammlung Hofstede de Groot). Manches erinnert jedoch auch schon an die Blätter vom Ende der vierziger Jahre (zum Beispiel „Gott erscheint Abraham" in der Albertina, unsere Nr. 11).

Nr. 32. HdG 360. Zu schwach in der Ausführung, aber sicher auf eine Komposition Rembrandts zurückgehend.

Nr. 33. Nicht bei HdG. Eine der zahlreichen Schülernachahmungen einer Rembrandtschen Komposition.

Nr. 34. HdG 342. Bedeutende Komposition aus der Zeit des Gemäldes in Budapest „Der Engel erscheint Joseph im Traum" und der Radierung B. 75 (Christus am Ölberg) vom Jahre 1658.

Nr. 35. Nicht bei HdG, doch später von Hofstede de Groot in der Folge der Handzeichnungen Rembrandts (Lippmann-Hofstede de Groot) veröffentlicht. Aus der Zeit der Grablegungen in Haarlem und Berlin (HdG 1321 und 76). Die Darstellung ist zuerst von Hofstede de Groot richtig gedeutet worden. Eine verwandte Szene ist im Buch Richter Kap. 19 geschildert.

Nr. 36. HdG 1157. Lilienfeld 1 („um 1640"). Aus den Sammlungen Sir J. Reynolds, H. de T. Stat., W. Pitcairn Knowles. Die Figuren außergewöhnlich gestreckt mit kleinen Köpfen, die

Komposition in der Art der früheren Radierungen Rembrandts, die Ausführung sehr schwach. Wohl Kopie.

Nr. 37. HdG 1396. Nicht sehr überzeugend. Selbst wenn die Komposition von Rembrandt ist, kann die Ausführung kaum von ihm sein. Auffällig ist, daß der zweite Engel, der sonst auf keiner der Kompositionen Rembrandts fehlt — nach der Bibel geleiten zwei Engel die Familie Lots — nicht angedeutet ist. Vielleicht ist die Zeichnung von demselben Schüler, der das Opfer Abrahams auf der Rückseite des Blattes ausführte.

Nr. 38. Nicht bei HdG. Aus der Sammlung Marsden J. Perry. Diese Zeichnung und die beiden folgenden Blätter zeigen die Entwicklung des Themas zu immer größerer Einfachheit und monumentalerer Auffassung. Die Figuren werden allmählich größer im Verhältnis zum Rahmen und treten weiter vor in die vordere Fläche bis zu der letzten großartigen Gestaltung im British Museum (unsere Nr. 40). In der Ausführung einige Schwächen.

Nr. 39. HdG 584. Sehr bedeutende Komposition, ganz ohne Korrekturen, in der Ausführung größte Sicherheit mit größter Zartheit des Striches vereinigend. An einzelnen Stellen ist die Farbe etwas verblaßt.

Nr. 40. HdG 864. Hind 89. Aus der Sammlung Richard Payne Knight. Siehe die Bemerkung oben zu Nr. 38. Das Motiv der Frau rechts mit dem Bündel auf dem Kopf ist vielleicht von Raffael beeinflußt.

Nr. 41. Nicht bei HdG. Hind 115. Aus der Sammlung Sheepshanks. Hind bemerkt mit Recht, daß die Zeichnung das Original zu der Radierung Vliets von 1631 sein müsse und daß es nicht unmöglich sei, daß es sich um eine sehr frühe, Lastman-artige Zeichnung Rembrandts handle. Wenn sie nicht von Rembrandt sei, müsse sie Vliets Vorlage für seine Radierung nach einem verlorenen Bild Rembrandts sein. Diese letzte Annahme, zu der auch W. Fraenger („Der junge Rembrandt“ I, 1920, S. 93) neigt, scheint mir weniger wahrscheinlich, da die Zeichnung für Vliet doch wohl zu gut ist und, wenn die Zeichnung von Rembrandt ist, es nicht anzunehmen ist, daß es auch noch ein genau übereinstimmendes Gemälde des Künstlers gab.

Nr. 42. HdG 324. Die scheinbar echte Datierung macht einige Schwierigkeiten. Das Modell erinnert an den von Rembrandt in Leiden um 1630 häufig wiedergegebenen Greis, allerdings kommen auch auf den schon in Amsterdam entstandenen Gemälden um 1632/33 noch verwandte Typen vor. Die Haltung ist ähnlich der Lots auf dem vorigen Blatt. Man hat deshalb an eine Vorstudie für jenes angeblich verlorene Gemälde, das Vliet radiert haben sollte, gedacht (W. Fraenger, a. a. O., S. 93). Doch hat sich Rembrandt auch noch um 1633—35 mit dem Motiv des trunkenen Lot befaßt, wie die folgenden Blätter zeigen.

Nr. 43. HdG 289. Nicht ganz sicher. Die Ausführung ist teilweise sehr schwach.

Nr. 44. HdG 518. Trotz mancher Unsicherheiten im Strich doch wohl echt. Das Motiv des Mädchens, das auf dem Schoß Lots sitzt, weist auf die Zeit des Dresdener Doppelbildnisses und auf die Zeichnung des „verlorenen Sohnes unter Dirnen“, früher in der Sammlung Dr. Strauß, Wien (Nr. 386). Auch der Typus des Alten ist für die Jahre um 1633—35 charakteristisch.

Nr. 45. HdG 528. Rechts der Stempel Goethes. Hofstede de Groot hat festgestellt, daß ein Schüler Rembrandts, vermutlich Bol, ein Gemälde (in der Sammlung Rath, Budapest) nach dieser Zeichnung ausgeführt hat.

Nr. 46. HdG 1531 („Abraham sicher von Rembrandts Hand, bei Isaak erscheint es zweifelhaft“). Nach Kruse vermutlich Schüler und wohl von derselben Hand wie HdG 86 (Berlin, „Greis und junger Mann in Landschaft“). Diese Beobachtung erscheint mir durchaus zutreffend. Von dem Berliner Blatt (abgebildet bei Lilienfeld 75) befindet sich eine Variante in der Sammlung Bredius im Haag und eine schwächere Wiederholung der Mittelgruppe bei F. Muller, Amsterdam. Alle sind offenbar von derselben Hand, von der vielleicht auch das „Opfer Manoahs“ im Dresdener Kabinett (unsere Nr. 133) ist. Möglicherweise handelt es sich um Arbeiten Govert Flincks.

Nr. 47. Nicht bei HdG. Aus der Sammlung R. Kann, Paris. Sehr eindrucksvolle Komposition der Ausdruck des Knaben, der an Titus erinnert, ist besonders fein wiedergegeben. Die Ausführung hält Falck nicht für eigenhändig, in der Tat wird man an die Technik gewisser Blätter wie der Darstellung der „Erscheinung Gottes vor Abraham" in Rotterdam (unsere Nr. 11) erinnert, die bedenklich wirken. Trotzdem fällt es mir einstweilen noch schwer, das Blatt aufzugeben.

Nr. 48. HdG 866. Hind 6. Echt bezeichnet mit Rötel: Rembrandt. Von der trefflichen farbigen Wirkung des Originals gibt die schwarz-weiße Nachbildung keine Vorstellung. Offenbar Studie für das von einem Schüler ausgeführte, von Rembrandt retuschierte Gemälde des Jahres 1636 in der Münchener Pinakothek, das eine Umbildung der ersten eigenhändigen Fassung in der Eremitage vom Jahre 1635 darstellt.

Nr. 49. HdG 22. Lilienfeld 7 („zweifelhaft"). Die Bedenken erscheinen mir berechtigt. Der ganze landschaftliche Teil wirkt unsicher, auch die Zeichnung der Figuren hat nicht die Klarheit und Reife, die man bei einem Blatt der vierziger Jahre erwarten müßte.

Nr. 50. HdG 198. Nicht sicher. Die Stellung Abrahams ist nicht sehr glücklich, die Zeichnung namentlich der Füße bedenklich. Doch hat die Komposition in der Technik wie im Ausdruck (zum Beispiel des Engels) auch vieles, das an Rembrandt selbst denken läßt.

Nr. 51. HdG 1398. Nicht ganz sicher. Die graue Lavierung wohl von anderer Hand. Manche Teile der Zeichnung, wie die Landschaft links hinten, die Gestalt links am Brunnen, wirken unsicher; andererseits sind die Hauptfiguren, das Kamel, die Schafe vorn und das Laubwerk rechts mit großer Entschiedenheit und treffendem Ausdruck, ganz im Stil der sicheren Blatter vom Ende der dreißiger Jahre, gezeichnet.

Nr. 52. Nicht bei HdG. Aus der Sammlung E. Utterson und der Versteigerung F. Muller, Amsterdam 1912. Kopie im Berliner Kupferstichkabinett. — Ganz im Geist der Kompositionen Rembrandts vom Anfang der dreißiger Jahre und wenn nicht von Rembrandt selbst, von einem seiner besten Schüler dieser Zeit.

Nr. 53. HdG 143 („zweifelhaft"). Lilienfeld 134 (nicht sicher). In der Ausführung sehr schwach, aber in der Komposition ganz im Geist Rembrandts. Für eine mißverstandene Kopie sprechen die rechts oben angedeuteten Figuren und die Striche daneben, die im Original vielleicht den Kopf eines Kameles bezeichneten.

Nr. 54. Nicht bei HdG. Aus den Sammlungen Earl of Warwick, Thomas Halstead. Bedeutende Komposition von großer monumentaler Wirkung. Die Zeichnung des Kameles verrät die genaue Kenntnis des Tieres im Gegensatz zu Darstellungen der Frühzeit, die vor die Zeit fallen, in der Rembrandt diese exotischen Tiere näher kennen lernte (Mitte der dreißiger Jahre). — Kopie in der Sammlung des Weimarer Schloßmuseums.

Nr. 55. HdG 1213. Aus den Sammlungen Sir Thom. Lawrence, W. Esdaile, Mendes de Léon. — Eine sehr geschickte Kopie im British Museum (HdG 868, Hind 129, von beiden Kennern als Kopie bezeichnet).

Nr. 56. HdG 867. Hind 33 („um 1635—40"). Aus den Sammlungen Richardson sen., T. Hudson, J. Barnard, Cracherode. Gestochen von Simon Watts 1765.

Nr. 57. Nicht bei HdG. Nicht ganz sicher, doch urteile ich nur nach einer Photographie.

Nr. 58. HdG 23. Lilienfeld 8 („Anfang der fünfziger Jahre"). Aus den Sammlungen Lord Egmont, R. P. Roupell und Beckerath. — Nach Dr. Lütgens um 1665; diese Annahme hat manches für sich, da der müde, verlangende Ausdruck Esaus von einer Feinheit der Beobachtung und einer Prägnanz der Wiedergabe zeugt, wie wir sie vielfach erst in den Spätwerken sehen. Andererseits erinnert der Knabentypus an die Darstellungen nach Titus um 1652. Das Kostüm Jakobs und die Form des Turbans Esaus setzt schon die Kenntnis der indischen Miniaturen voraus, die Rembrandt in den fünfziger Jahren besaß und kopierte.

Nr. 59. HdG 1312. Aus den Sammlungen Artaria, Wien und Hoogendijk, Haag. Der große Wasserfleck in der Mitte ist inzwischen im Original entfernt worden. — Die Komposition zeigt die für die Mitte der fünfziger Jahre charakteristische Betonung der Vertikalen und Horizontalen und die Einfügung der Figuren in fast rechteckige Formen.

Nr. 60. HdG 363. Nicht sehr überzeugend, sehr roh in der Ausführung, obgleich die Komposition manches vom Geist der Frühwerke des Künstlers hat.

Nr. 61. HdG 1158. Lilienfeld 2. Verwandt dem Gemälde vom Jahre 1636 beim Earl of Brownlow, aber doch wohl zu schwach in der Ausführung. Auch nach Falck nicht eigenhändig.

Nr. 62. Nicht bei HdG. Vom Besitzer erst 1924 erworben. Kopie im Berliner Kupferstichkabinett (HdG 24, Lilienfeld 81).

Nr. 63. HdG 1337. Aus den Sammlungen Sir Thom. Lawrence, W. Esdaile. Die feine, zarte Strichführung ähnlich auf den gleichzeitigen Radierungen wie dem „Liebespaar und Tod" B 109 (1639) und der Darstellung im Tempel B. 49.

Nr. 64. HdG 829 („um 1635"). Offenbar gleichzeitig mit dem vorigen Blatt, aber keinesfalls von einem Schüler, wie O. Benesch, Graphische Künste 1922 Nr. 2/3, behauptet. Warum sollte Rembrandt selbst nicht einmal denselben Gegenstand annähernd gleichzeitig in verschiedener Weise behandelt haben? Beide Blätter sind vortreffliche, geistreiche Originale des Meisters.

Nr. 65. HdG 984. Aus der Sammlung W. W. Knighton. Nicht ganz zweifellos.

Nr. 66. HdG 869. Hind 37 („um 1635—40"). Aus den Sammlungen Robinson, Malcolm. Die Weiträumigkeit der Anlage, die Ruhe der Komposition, die Geradlinigkeit der Strichführung weist auf eine Zeit eher nach als vor 1650.

Nr. 67. HdG 290. Wirkt befremdend und zu unruhig in der Strichführung. Schwer zu datieren. Kaum Kopie, da keine Vorzeichnungen sichtbar, eher eine Schülerzeichnung. Nach Falck nicht eigenhändig.

Nr. 68. Nicht bei HdG, aber später von Hofstede de Groot in den Handzeichnungen Rembrandts (Lippmann-Hofstede de Groot) unter Nr. 47 veröffentlicht. — Wiedergegeben ist die Szene 1. Mose 27, 34: „Als Esau diese Rede seines Vaters hörte, schrie er laut und ward über die Maßen sehr betrübt und sprach zu seinem Vater: Segne mich auch, mein Vater! Er aber sprach: Dein Bruder ist kommen mit List und hat deinen Segen hinweg." — Die Zeichnung ist sicher im Zusammenhang mit dem Gemälde beim Earl of Brownlow entstanden, ist aber nicht in jeder Hinsicht überzeugend.

Nr. 69. HdG 514. Mehrfach angezweifelt, doch wohl mit Unrecht. Schon die geschickt veränderte Stellung des rechten Beines verrät ein außerordentliches Können. Auch die Schlichtheit der Komposition und der Ausdruck sind durchaus Rembrandts würdig.

Nr. 70. HdG 25. Lilienfeld 9 („Mitte der dreißiger Jahre"). — Aus den Sammlungen Sir Thom. Lawrence, W. Esdaile und Beckerath. — Nicht ganz sicher. Hier wie bei den beiden folgenden Blättern begegnet dasselbe Motiv: der Hut Jakobs ist ihm im Schlafe vom Kopf nach hinten gefallen.

Nr. 71. HdG 722. — An der Brust des Knaben mit Weiß korrigiert.

Nr. 72. HdG 591 („um 1635"). Nach Lilienfeld um 1645. — Aus der Sammlung Mariette. Zur zeitlichen Bestimmung vgl. die stilistisch verwandten Blätter „Elieser und Rebekka" (Albertina, unsere Nr. 51) und „Joseph, seine Träume erzählend" (Sammlung J. Six, unsere Nr. 87).

Nr. 73. Nicht bei HdG. Die Engel erinnern an die des Gemäldes der heiligen Familie in Petersburg, doch ist die Zeichnung früher entstanden, wie die barockere Linienführung zeigt. Nach Falck nicht überzeugend.

Nr. 74. Nicht bei HdG. Aus der Sammlung C. Fairfax Murray. — Nicht sicher, obgleich namentlich die Engel für Rembrandt sprechen. Nach Falck nicht eigenhändig.

Nr. 75. Nicht bei HdG. Aus der Sammlung Nahl. Links falsch bezeichnet. Der Radierung vom Jahre 1655, B. 36, sehr verwandt, doch ist es nicht unmöglich, daß es sich um eine Umgestaltung der Rembrandtschen Komposition durch einen Schüler (Hoogstraten) handelt.

Nr. 76. HdG 828. („Linke Hälfte um 1635, rechte um 1650"). Die sehr eindrucksvolle, würdevolle Darstellung links erscheint mir später, um 1650, wenn nicht noch später entstanden. Auch dürfte nicht Lea, wie HdG angibt, sondern Rahel wiedergegeben sein: denn „Lea hatte ein blödes Gesicht, Rahel war hübsch und schön". — Die Zeichnung ist wegen Raumersparnis hier eingefügt; nach dem biblischen Text müßte sie auf Nr. 82 folgen.

Nr. 77. HdG 1399. Früher mit Unrecht Hoogstraten zugeschrieben. Die Zuweisung an Rembrandt ist allerdings auch nicht sicher. Der Vordergrund rechts und der landschaftliche Teil schwach in der Ausführung. Die graue Lavierung jedenfalls von anderer Hand.

Nr. 78. Nicht bei HdG. Aus der Sammlung R. Kann, Paris. Ähnlich wie bei dem vorigen Blatt und einigen verwandten Zeichnungen (zum Beispiel Nr. 49, 79, 81) bedeutende Komposition und durchaus Rembrandtsche Figuren, aber unsichere Strichführung, besonders im landschaftlichen Teil. — Man könnte bei dem Motiv an die Begegnung Rebekkas und Isaaks denken (1. Mose Kap. 24), doch kommt Rebekka auf Kamelen an. Rahel dagegen hütete die Schafe, als Jakob sie erkennt, „er küßte Rahel und weinte laut und sagte ihr, daß er ihres Vaters Bruder wäre und Rebekkas Sohn". Der Alte hinten scheint Laban zu sein, rechts läuft ein Bote davon, um Laban die gute Nachricht zu bringen. Dies sind echt Rembrandtsche Ausdeutungen des biblischen Textes.

Nr. 79. Nicht bei HdG. Trotz einiger Unsicherheiten wohl echt. Kopien in der Albertina und bei J. Baer, Frankfurt. Noch mehr als auf den anderen Blättern weiß Rembrandt hier mit wenigen Strichen die Vorstellung vom Herdenreichtum, von dem der biblische Text berichtet, zu erwecken (Jakob begegnet Hirten mit drei Herden). Links vorne der im Text erwähnte Brunnen, an dem die Hirten ihre Herden tränken; Rahel wirkt als königliche Erscheinung im Gegensatz zu den zwei plumpen weiblichen Gestalten, die ihr folgen. — Nach Falck nicht überzeugend.

Nr. 80. Nicht bei HdG. Aus der Sammlung W. Gay, Paris, und Versteigerung F. Muller, Amsterdam, Juni 1912, Nr. 215. Die Szene schließt sich der vorangehenden unmittelbar an (1. Mose 29, 13): „Da aber Laban hörte von Jakob, seiner Schwester Sohn, lief er ihm entgegen und herzte und küßte ihn und führte ihn in sein Haus." Jakob, als Wanderer mit Tasche und Stab, ist ähnlich gekleidet wie auf den vorangehenden Darstellungen: Rahel (mit einem ähnlichen Hut wie dort) sitzt hinten bei der Schafherde und sieht gespannt der Begrüßungsszene zu. — Die richtige Deutung der Szene gaben bereits die Seminarstudien Wickhoffs, Wien (1906).

Nr. 81. HdG 1427 (ohne Deutung). Bei Schönbrunner und Meder als „Laban und die Schafschur". Die Haltung Labans ist der Abrahams auf der Radierung vom Jahre 1637, B. 30 verwandt. Vgl. das zu Nr. 78 Gesagte.

Nr. 82. Nicht bei HdG. Eher Schülerarbeit als Kopie.

Nr. 83. Nicht bei HdG. Nicht ganz sicher. Die ungenügende Abbildung, nach der nicht geurteilt werden sollte, ist nach C. Ricci, Rembrandt in Italia, angefertigt.

Nr. 84. HdG 237 (ohne Deutung). Auch in Wörmanns Ausgabe der Dresdener Zeichnungen als unbestimmte Szene aus dem Alten Testament.

Nr. 85. HdG 27. („Nicht ganz zweifellos.") Lilienfeld 11. Aus der Sammlung B. Haußmann. Echt auch nach G. Falck.

Nr. 86. HdG 1369. Aus den Sammlungen John Barnard, der das Blatt nach einer verstümmelten Inschrift auf der Rückseite für Phil. Koninck hielt (Mitteilung von G. Falck), und Esterhazy. Wenn echt, im Zusammenhang mit den folgenden Blättern entstanden, wenn nicht später. Nach Seydlitz, Falck und anderen Phil. Koninck. Diese Annahme erscheint mir noch keineswegs sicher, da Ph. Koninck in seinen sicheren figürlichen Kompositionen wesentlich schwächer ist und namentlich in den vielfigurigen Szenen sehr viel ungeschickter komponiert.

Nr. 87. HdG 1231 („um 1638"). Im Zusammenhang mit der Radierung des gleichen Gegenstandes vom Jahre 1638, B. 37, entstanden. Vgl. auch die Ölskizze von 1636, früher in der Sammlung Six (Klassiker der Kunst, S. 175), doch eher nach dieser entstanden, da die Darstellung sich wie auf dem Simeon im Tempel, B. 49, behaglicher in die Breite entfaltet, ohne deshalb an Intimität zu verlieren. Aus der Zeichnung ergibt sich, daß die Radierung B. 33 nicht Abraham und Isaak, sondern Jakob und Benjamin darstellt, da die Auffassung des Knaben, der zwischen den Knien des Alten spielt, sehr verwandt ist. — Eine Zeichnung im Kunsthandel, bei der der alte Jakob rechts sitzt (ähnlich wie auf dem vorliegenden Blatt) und Joseph links steht wie auf der folgenden

Zeichnung ist offenbar eine Nachahmung (Fälschung?), wie sich schon aus der unnatürlichen Stellung Benjamins ergibt, der dem erzählenden Joseph den Rücken kehrt.

Nr. 88. HdG 1400. Links bezeichnet: Rembrandt. — Nicht so sicher wie die vorige Zeichnung.

Nr. 89. HdG 923 (um 1645). Hind 58 (um 1635—40). Aus den Sammlungen B. West, Sir Thom. Lawrence und W. Esdaile. — Der Typus des alten Mannes erinnert, wie Hofstede de Groot und Hind bemerken, an gleichzeitig entstandene Gemälde von Rabbinern, zum Beispiel an den auf dem Bild im Buckingham Palace. — Im Zusammenhang mit der nebenstehenden Zeichnung wird es wahrscheinlich, daß es sich um eine unvollendete Komposition eines Träume erzählenden Joseph handelt. Die Katze rechts vorn am Kamin kehrt auf dem Sixschen Blatt wieder (unsere Nr. 87).

Nr. 90. HdG 1242. Aus der Sammlung von Liphart. — Nach Hofstede de Groot fächelt der Knabe dem Alten mit einer großen Feder zu. Jedoch dürfte es sich bei den vertikalen Strichen eher um Korrekturen handeln. Der Knabe scheint mit beiden Händen nur erklärende Gesten zu machen. Auf einer Zeichnung Hoogstratens im Bremer Kupferstichkabinett, die „Joseph Träume deutend" wiedergibt, gestikuliert der Knabe in ähnlicher Weise.

Nr. 91. HdG 291. Trotz der zarten Strichführung scheint mir die Zeichnung nicht viel später als das Sixsche Blatt (Nr. 87) entstanden zu sein, auf dem sich links ähnlich gezeichnete Typen finden. Manches wirkt hier freilich unsicherer.

Nr. 92. HdG 1249. Aus der Sammlung Albert Langen, München. — 1. Mose 37, 23: „Als nun Joseph zu seinen Brüdern kam, zogen sie ihm seinen Rock, den bunten Rock, den er anhatte, aus." Stellenweise schwach, nach Falck nicht eigenhändig. Sehr reizvolle Komposition.

Nr. 93. HdG 28. Aus der Sammlung B. Suermondt. Bedeutendes Blatt, das vielleicht noch später entstanden ist. Dr. Lütgens denkt an eine Entstehung in den sechziger Jahren.

Nr. 94. Nicht bei HdG. — 1. Mose 37, 29: „Als nun Ruben wieder zur Grube kam und fand Joseph nicht darinnen, zerriß er sein Kleid." — Ausdruck und Haltung Rubens erinnern an die 1664 entstandene Lukretia der früheren Sammlung Borden (Klassiker der Kunst, S. 467). Auch die zarte, durchgeistigte Technik läßt an eine Entstehung in den letzten Jahren denken.

Nr. 95. HdG 388 (als „der reuige Judas oder Petrus"). Dies Blatt ist nur mit Bedenken aufgenommen worden. Wahrscheinlich ist es ebenso wie die stilistisch zugehörigen HdG 386 und 387 eine der frühen Imitationen, an denen das Münchener Kabinett reich ist. Lehrreich ist namentlich der Vergleich mit unserer Nr. 97, mit der das Blatt auch technisch viel Verwandtes hat. Auch der „Federschneider" in Weimar erinnert in der Ausführung an diese Gruppe.

Nr. 96. HdG 120. Lilienfeld 109. Aus den Sammlungen Klinkosch und Beckerath. — Nicht sicher.

Nr. 97. HdG 29. Lilienfeld 13. Aus den Sammlungen Sir Joshua Reynolds und Beckerath. — Sehr zweifelhaft (vgl. das bei Nr. 95 Gesagte). Vielleicht im Zusammenhang mit der Radierung B. 38 entstanden, die übrigens eher um 1629/30 als, wie man meist angibt, um 1632 angesetzt werden müßte.

Nr. 98. Nicht im Katalog HdG, da vom Besitzer erst 1917 erworben; veröffentlicht von F. Becker: Handzeichnungen aus der Sammlung Hofstede de Groot. Neue Folge 1923. — Nicht ganz sicher.

Nr. 99. HdG 364. — Die Strichführung ist viel zu zitterig für Rembrandt, auch sind Metallstiftvorzeichnungen sichtbar. Das Original muß sehr bedeutend gewesen sein.

Nr. 100. Nicht bei HdG. — Mir im Original nicht bekannt.

Nr. 101. HdG 1250. Aus der Sammlung P. Mathey. Mit den rechteckigen Formen der gedrungenen Figuren, die gleichsam in einen architektonischen Rahmen eingefügt sind, ein charakteristisches Beispiel des Stiles um 1655.

Nr. 102. Nicht bei HdG. — Aus dem Besitz Goethes. Bedeutende Schöpfung aus der Spätzeit. Die andeutende, durchgeistigte Technik ganz im Sinne der letzten Werke. Der Alte, der die Stufen herabsteigt (Ruben?), erinnert an den Homer und ähnliche Gestalten in den Gemälden der sechziger Jahre. Zur Komposition vgl. das Gemälde beim Earl of Derby.

Nr. 103. HdG 789. — Aus den Sammlungen Ch. Sedelmeyer, P. Mathey. Hervorragende Zeichnung der Spätzeit. — Jetzt im Besitz Paul Cassirers Berlin.

Nr. 104. Nicht bei HdG. Den Hinweis auf das Blatt verdanke ich Dr. A. Lindner und Dr. Braune in Breslau. — Charakteristische Zeichnung etwa aus der Zeit des barmherzigen Samariters B. 90. Nach Falck zweifelhaft. — Wegen Raumersparnis der mit 107 beginnenden Gruppe des gleichen Gegenstandes vorangestellt.

Nr. 105. HdG 200. — Nicht ganz sicher. Wenn die Darstellung richtig gedeutet ist, beweist sie wieder, wie Rembrandt die biblischen Geschichten gelegentlich weiterspann.

Nr. 106. Nicht bei HdG. Veröffentlicht von E. Waldmann (Monatshefte für Kunstwissenschaft 1908, S. 436) als zweifelloses Original. Die Zeichnung erscheint mir in der Ausführung jedoch nicht sehr überzeugend, obgleich die Komposition ganz den Geist Rembrandts atmet (die lebendig gewordenen Skulpturen am Bett, die Potiphar verhöhnen; der Rock Josephs, der am Bett liegen geblieben ist; der überzeugende Ausdruck der Frau Potiphars).

Nr. 107. HdG 201. Nach C. Neumann (Rembrandt, Handzeichnungen 1921, Nr. 86) eine von Rembrandt selbst später übergangene Zeichnung. Doch weist der Stil der korrigierenden Linien nicht in eine spätere Zeit als in die Mitte der dreißiger Jahre. Auch dürfte Rembrandt selbst kaum zwei der Figuren in Enface gestellt haben, wie es die erste ungeschickte Komposition zeigt; auf allen Zeichnungen desselben Gegenstandes ist bei Rembrandt immer die eine lauschende Figur dem erzählenden Joseph im Profil zugewandt.

Nr. 108. HdG 939 („um 1635"). Hind 69 („um 1648 oder später"). Die Zeichnung zeigt auf der anderen Seite die bekannte Vorstudie zu der Radierung B. 192 (den Künstler nach dem Modell zeichnend). Hofstede de Groot nimmt eine Entstehung der Zeichnungen auf der Vorder- und Rückseite zu verschiedenen Zeiten an (Vorderseite mit weiblichem Akt um 1647, Rückseite um 1635). In der Tat weist das lebhafte Gebärdenspiel und die kurvenreiche, stark in das Papier eingedrückte Strichführung des hier abgebildeten Blattes auf den Stil vom Ende der dreißiger und Anfang der vierziger Jahre, genauer auf das Jahr 1640/41. Zu vergleichen sind die Radierungen B. 40 (Triumph des Mardochai [um 1640]) und B. 98 (die Taufe des Kämmerers von 1641) sowie die gleichzeitige Zeichnung im British Museum, Christus wandelt auf dem Meer (unsere Nr. 424). — Die Zeichnung auf der anderen Seite ist meines Erachtens nicht viel später, eher vor als nach 1642, entstanden.

Nr. 109. HdG 872. Hind 84. Aus der Sammlung Crozat. — Kopie in der Sammlung J. V. Novak, Prag (abgebildet bei Schönbrunner und Meder 448). —

Nr. 110. HdG 1159. Lilienfeld 3. Aus der Sammlung W. Pitcairn Knowles. — Die Komposition hat den besonderen Reiz aller der im Zusammenhang mit dem jungen Titus um 1650 bis 1652 entstandenen Blätter (wie mehrere Tobias- und Danielzeichnungen).

Nr. 111. Nicht bei HdG. Aus der Sammlung C. Fairfax Murray. — Zur Datierung vgl. einzelne Gestalten auf dem Eccehomo von 1655 B. 76 (zum Beispiel den Kopf des behelmten Soldaten links von Christus). Bedeutende Komposition, aber in der Ausführung teilweise nicht ganz überzeugend. Nach Falck nicht eigenhändig.

Nr. 112. HdG 872. Hind 83 („um 1650—60"). Aus der Sammlung C. M. Cracherode, 1799.

Nr. 113. HdG 1401. Nicht ganz sicher. In der Komposition dem folgenden Blatt im Gegensinne sehr verwandt und wie dieses ganz im Geist der Gemälde Rembrandts um 1629/30 komponiert. Die Vordergrundfigur links und die räumliche Anordnung erinnert auch an Werke Salomon Konincks, doch mag dies mit der Abhängigkeit dieses Künstlers von den Frühwerken Rembrandts zusammenhängen.

Nr. 114. HdG 326. Aus der Sammlung S. de Festetics 1847. Im Stil des Gemäldes „David vor Saul" in Frankfurt a. M., um 1630. — Nach Falck nicht eigenhändig.

Nr. 115. HdG 1370. („Nicht ganz sicher".) Aus der Sammlung Esterhazy.

Nr. 116. Nicht bei HdG. Bedeutende Komposition der Spätzeit. Stilistisch verwandte Zeichnungen, zum Beispiel die Heilung des Blinden in Rotterdam (unsere Nr. 410) und die Handwaschung Pilati in der Sammlung F. Güterbock, Berlin (unsere Nr. 460).

Nr. 117. HdG 1160. Lilienfeld 4. Aus den Sammlungen Croockewit, B. Suermondt, W. Pitcairn Knowles. Nach Hofstede de Groot Nachahmung des folgenden Blattes, das der vorliegenden Zeichnung entschieden überlegen ist.

Nr. 118. HdG 670. Aus den Sammlungen Thom. Hudson und Jon. Richardson jun., gestochen von Simon Watts 1766 und Claussin 1799. Offenbar gleichzeitig mit den Darstellungen Josephs, der seine Träume erzählt, in der Sammlung Six (unsere Nr. 87) und den zugehörigen Zeichnungen.

Nr. 119. HdG 1317. Aus den Sammlungen Goll van Frankenstein, Jac. de Vos sen., Mendes de Léon und de Kat. — Kopie im Kupferstichkabinett Amsterdam. — Die Überzeichnungen Rembrandts sind besonders deutlich im architektonischen Teil. Von ihm ist auch die Gruppe im Torbogen und im wesentlichen die Figur, die nach rechts die Treppe herabsteigt.

Nr. 120. HdG 1161. Lilienfeld 5. Aus der Sammlung Jacob de Vos jun. — Kopie im Kupferstichkabinett Amsterdam (abgebildet bei Lilienfeld 5a) und in der Sammlung L. Grassi, Florenz (versteigert bei Christies, 1924). Ob es sich bei dem vorliegenden Blatt wirklich um das Original handelt, ist noch nicht ausgemacht.

Nr. 121. HdG 1544. Aus den Sammlungen Crozat und Tessin. Nach Hofstede de Groot Studie zu dem Gemälde von 1656 in Kassel, nach Kruse und Saxl Schulkopie, nach Hind zweifelhaft. Wie die Metallstiftvorzeichnungen beweisen, handelt es sich offenbar um eine Imitation, wohl nach einem verlorenen Original. Nach Falck sicher nicht eigenhändig.

Nr. 122. HdG 790. Aus den Sammlungen van Suchtelen, Marsden J. Perry. Auf der Rückseite eine schwer leserliche Inschrift, n i c h t in Rembrandts Handschrift. Wenn eigenhändig, Studie zu dem Kasseler Gemälde; in den schweren, rundlichen Umrissen jedoch an Hoogstraten erinnernd. Auch nach Falck möglicherweise Hoogstraten.

Nr. 123. HdG 1251. Wie Hofstede de Groot nachwies, benutzte Bol die Komposition für sein Gemälde desselben Gegenstandes im Friedenspalaste im Haag. Nach F. Becker: Handzeichnungen aus der Sammlung Hofstede de Groot 1923 Nr. 19 um 1640, doch offenbar gleichzeitig mit dem um 1635 entstandenen Gemälde Rembrandts in der Sammlung Johnson in Philadelphia. Eine der geistreichsten, fast ostasiatisch anmutenden Skizzen aus den dreißiger Jahren.

Nr. 124. Nicht bei HdG. Bedeutende Komposition etwa aus der Zeit des badenden Mädchens im Louvre vom Jahre 1654.

Nr. 125. HdG 985. Aus den Sammlungen R. P. Roupell und J. P. Heseltine. — Nr. 415 der Sammlung H. Oppenheimer. — Vielleicht im Zusammenhang mit dem Gemälde in Berlin vom Jahre 1659, Moses die Gesetzestafeln zertrümmernd, und der Zeichnung Moses am Berg Nebo (unsere Nr. 127) entstanden.

Nr. 126. Nicht bei HdG. Aus der Versteigerung Berlin, Amsler und Ruthardt 1908. Zur Datierung der Komposition vgl. die Radierung der Grablegung Christi vom Jahre 1646 B. 84. Nicht ganz sicher.

Nr. 127. Nicht bei HdG, da vom Besitzer erst später erworben. Zuerst veröffentlicht in F. Becker: Handzeichnungen aus der Sammlung Hofstede de Groot 1923 Nr. 39. — Aus den Sammlungen Sir Thom. Lawrence und W. Esdaile. — Nach M. J. Friedländer und G. Falck Kopie nach einem verlorenen Original. In der Tat hat die Zeichnung in der Strichführung Schwächen, doch sind keine Vorzeichnungen sichtbar. Jedenfalls ist die Komposition eine außerordentliche Schöpfung der Spätzeit.

Nr. 128. HdG 1252. Aus den Sammlungen Firmin Didot, J. Andreossy, Lacroix. Es ist die Stelle im Buch Josua 5, 13 wiedergegeben: „Und es begab sich, da Josua bei Jericho war, daß er seine Augen aufhub und ward gewahr, daß ein Mann ihm gegenüberstand und hatte ein bloß Schwert in seiner Hand. Und Josua ging zu ihm und sprach zu ihm: ‚Gehörst Du uns oder unseren Feinden?‘." — Dieselbe Szene ist in einer Schulzeichnung unter Rembrandts Namen im Berliner Privatbesitz (früher Versteigerung G. v. Mallmann) wiedergegeben. — Besonders fein ist die Farbwirkung durch den Kontrast der Sepia, mit der die Figuren gezeichnet sind, und der grauen Lavierung. Diese Wirkung kommt

bei Rembrandts Blättern vom Ende der dreißiger und Anfang der vierziger Jahre häufiger vor.

Nr. 129. HdG 1253. Die Farbe ist im Original wesentlich verblaßter. Kopien in Braunschweig und im Louvre. — Bedeutende Komposition aus der Zeit der Tobias- und Danielzeichnungen, die unter Einfluß der Studien nach Titus entstanden. Nach Falck nicht ganz sicher.

Nr. 130. HdG 367. Nach Hofstede de Groot und Hind im Zusammenhang mit der folgenden Studie entstanden. Zweifelhaft.

Nr. 131. HdG 873 („um 1655"). Hind 92 („1650—60"). Aus der Sammlung Richard Payne Knight. Nach Hind „Die Opferung Iphigenies", doch erscheint es bei der Seltenheit mythologischer Motive bei Rembrandt naheliegender, an einen Vorwurf des Alten Testamentes zu denken.

Nr. 132. Nicht bei HdG. Aus den Sammlungen Sir Joshua Reynolds, E. Utterson. Abgeb. in W. von Bodes Katalog der Sammlung M. Kappel (ohne Deutung). Daß Manoah und seine Frau dargestellt sind, ergibt sich mit Wahrscheinlichkeit aus einer Zeichnung P. Lastmans im Berliner Kupferstichkabinett.

Nr. 133. HdG 202. Keinesfalls eigenhändig. Einige Metallstiftvorzeichnungen sichtbar, aus denen jedoch nicht notwendig auf einen Kopisten geschlossen zu werden braucht. Eher handelt es sich um eine Schülerarbeit aus der Zeit um 1635—40. Vgl. das zu Nr. 46 Gesagte.

Nr. 134. HdG 31 („um 1635—40"). Lilienfeld 5 („um 1637"). Aus den Sammlungen Sir Thom. Lawrence, W. Esdaile. Lilienfeld weist mit Recht auf die verwandte Auffassung des Gemäldes im Louvre „Der Engel verläßt die Familie des Tobias" aus dem Jahre 1637.

Nr. 135. HdG 1546. Aus den Sammlungen Crozat und Tessin. Möglicherweise sind die drei Zeichnungen Nr. 135—137 als Vorstudien zu dem Dresdener Bild anzusehen. Man hätte sich dann die Entwicklung etwa so vorzustellen, daß der Künstler erst an das Hochformat dachte und die Hauptgruppe im Dreieck zusammenschloß. Statt des verkürzt gesehenen liegenden Manoah wählte er auf der nächsten Zeichnung die glücklichere kniende Stellung, die er auch auf der dritten Fassung beibehielt. Nur wendet sich hier Manoah seiner Frau zu wie auf dem Gemälde, mit dem die dritte Zeichnung in allen wesentlichen Punkten übereinstimmt. Auf dem Gemälde hat der Künstler wieder wie auf der ersten Zeichnung die Frau den Mann überragen lassen, um die beiden Gestalten im Umriß besser zusammenzufügen; wie auf der dritten Zeichnung wählt er für das Gemälde das Breitformat und stellt die Figuren vor die Fassade einer niedrigen breiten Hütte. Freilich würde man nach Stil und Technik nicht so leicht auf eine gleichzeitige Entstehung der Zeichnungen um 1641 raten. Man könnte sich fragen, ob die Zeichnungen Nr. 135 und Nr. 137 nicht schon Arbeiten der fünfziger Jahre seien, da sie eine besonders breite Ausführung zeigen. Dem scheint der enge Zusammenhang mit der Komposition des Dresdener Gemäldes von 1641 zu widersprechen.

Nr. 136. HdG 791. Verwandte architektonische Anlage (Rundbau) begegnet auch auf anderen Werken um 1640, zum Beispiel auf der Heimsuchung früher in der Sammlung des Herzogs von Westminster. Im übrigen vgl. die Bemerkung zur vorigen Nummer.

Nr. 137. Nicht bei HdG. Der Pfau kommt mehrfach auf Werken um 1640 vor: Zeichnung bei Bonnat (unsere Nr. 15), das eben genannte Gemälde der Heimsuchung und das der Bathseba vom Jahre 1643 im New Yorker Museum.

Nr. 138. Nicht bei HdG. Macht einen guten Eindruck, doch urteile ich nur nach der Abbildung im Katalog.

Nr. 139. Nicht bei HdG. Aus den Sammlungen F. Graefe, Heidelberg, Julius Boehler, München. Es könnte sich auch um ein Fragment aus einer Verkündigung an die Hirten oder an Maria handeln.

Nr. 140. Nicht bei HdG. Abgebildet in einem der Auktionskataloge von J. Baer, Frankfurt a. M. 1922. Das Original ist mir bekannt und halte ich für echt.

Nr. 141. HdG 1341. Nicht sicher. Erinnert an die kleinen Kompositionszeichnungen von Maes und Hoogstraten.

Nr. 142. Nicht bei HdG, da vom Besitzer später erworben, doch veröffentlicht von F. Becker in Handzeichnungen aus der Sammlung Hofstede de Groot 1923, N. F., Nr. 24. —

Aus der Versteigerung Reekers u. a. in Amsterdam, Dezember 1922. — Hängt vielleicht noch mit dem Gemälde von 1628 im Kaiser-Friedrich-Museum, das den gleichen Gegenstand behandelt, zusammen.

Nr. 143. HdG 672. Bedeutendes Blatt mit der strengen Komposition aus der Mitte der fünfziger Jahre.

Nr. 144. HdG 151. („Nicht ganz zweifellos".) Lilienfeld 143 (echt um 1650). Etwas verblaßt, aber doch wohl echt. Vielleicht noch später entstanden.

Nr. 145. Nicht bei HdG, da vom Besitzer später erworben. — Die Kopfbedeckung Ruths kommt bei Rembrandt in Zeichnungen und Gemälden (zum Beispiel Noli me tangere im Buckingham Palace) um 1638 häufiger vor. Befremdend sind die gestreckten Verhältnisse der Figuren.

Nr. 146. HdG 35 („um 1635—40"). Lilienfeld 19 („Mitte der dreißiger Jahre"). Nach Hofstede de Groot und Lilienfeld Elisa und die Sunamitin, doch trägt der Knabe im Hintergrund deutlich eine Garbe; das paßt zu dem biblischen Text der Geschichte Ruths, in dem ein solcher Knabe erwähnt wird. Auch entsprechen Typus und Auffassung der beiden Hauptfiguren den anderen Darstellungen des gleichen Gegenstandes.

Nr. 147. HdG 32 („um 1635"). Lilienfeld 16 (Schule). Erinnert in Nebensächlichkeiten an die Opferung Isaaks in Stockholm (unsere Nr. 46; vgl. zum Beispiel die rechte Hand Ruths mit der Abrahams auf der Stockholmer Zeichnung), erscheint aber wesentlich besser und kann trotz einiger Unsicherheiten doch wohl als Original gelten.

Nr. 148. HdG 1346. Aus den Sammlungen Mariette und Boymans. Nicht sicher, teilweise schwach in der Ausführung.

Nr. 149. HdG 1254. Aus der Sammlung P. Mathey. In Auffassung und Ausführung gleich bedeutend.

Nr. 150. Nicht bei HdG. Die Komposition zweifellos von Rembrandt, die Ausführung nicht sicher. Aus den Sammlungen Sir William Baillie und Marsden J. Perry.

Nr. 151. HdG 673. Das bisher verschollene Original zu dieser typischen Kopistenarbeit ist während der Drucklegung von Dr. Hofstede de Groot aufgefunden und erworben worden, konnte aber nicht mehr rechtzeitig reproduziert werden. Das Gemälde, das Rembrandt nach dieser Zeichnung ausführte (Sammlung Bredius im Haag) zeigt eine wesentlich vereinfachte Komposition.

Nr. 152. HdG 232. Aus der Sammlung Artaria, Wien. Von derselben Kopistenhand, von der der Abschied des verlorenen Sohnes in Berlin (unsere Nr. 384) und David, Harfe spielend, in München (unsere Nr. 172) ausgeführt sind. — Eine zweite Kopie nach der verlorenen Zeichnung Rembrandts in einer Londoner Auktion. — Offenbar ist die Stelle 1. Sam. 17 Vers 38 wiedergegeben: „Und Saul sprach zu David: Gehe hin, der Herr sei mit Dir! Und Saul zog David seine Kleider an und setzte ihm einen ehernen Helm auf sein Haupt und legte ihm einen Panzer an."

Nr. 153. HdG 1118 („vermutlich Kopie"). Hind 136 („Kopie"). Aus den Sammlungen Reynolds, James, Salting. Zwei andere Kopien der verlorenen Zeichnung befinden sich im Braunschweiger Kabinett, die eine sehr schwach mit der Feder ausgeführt, die andere besser in schwarzer Kreide angelegt, der vermutlich eine Ausführung mit der Feder folgen sollte.

Nr. 154. HdG 137. Lilienfeld 126 (um 1637). Aus den Sammlungen Reynolds, Bouverie und Beckerath. Die Deutung ergibt sich aus dem Stein, der den schon verwundeten Goliath zu treffen im Begriff ist und in der Richtung seiner Stirne fliegt. Daß der Stein noch in der Luft schwebt, ebenso wie der Stock, der dem Krieger rechts entfällt, ist ein für Rembrandt um 1636 charakteristisches Motiv (vgl. die Radierung des „Verlorenen Sohnes" aus diesem Jahre, das Gemälde des Opfers Abrahams in Petersburg und andere Darstellungen, erwähnt bei Bode-Valentiner. „Rembrandt in Bild und Wort" 1906, wo die Zeichnung auch zuerst publiziert ist, S. 84).

Nr. 155. HdG 693 (als „Der verlorene Sohn" oder „Esau und Jakob?"). In Wickhoffs Seminarstudien (1906) als „Abschied Davids von Jonathan". Offenbar handelt es sich bei diesem und den drei folgenden Blättern um dieselbe Szene, wenn auch auf dieser ersten Zeichnung der Folge Jonathan etwas älter aussieht wie später.

Nr. 156. HdG 325 (als „Versöhnung Esaus und Jakobs“). Aus der Sammlung Charles Gasc. Die Szene der Versöhnung Esaus und Jakobs ist in der Bibel wesentlich anders geschildert und dementsprechend von Rembrandt dargestellt (vgl. unsere Nr. 85). — In der Ausführung unsicher.

Nr. 157. HdG 33. Lilienfeld 17 (als „Abschied Jonathans von David“). Aus den Sammlungen Charles Gasc und Beckerath. — Im Hintergrund läuft der Knabe Jonathans davon, der die Pfeile sucht.

Nr. 158. HdG 1256 („Spätzeit“). Aus der Sammlung P. Mathey. — Besonders eindrucksvoll, da der landschaftliche Grund fehlt und alles auf den Ausdruck der beiden Figuren konzentriert ist.

Nr. 159. HdG 1404. Grotesker Einfall der Spätzeit, kraftvoll in der Ausführung. In den Jahren, in denen das Blatt entstand, behandelte Rembrandt die Geschichte Davids und Sauls mit besonderer Vorliebe.

Nr. 160. HdG 1343 (ohne Deutung). Aus der Sammlung N. de Gijselaer. Wohl Fragment, teilweise schwach in der Ausführung.

Nr. 161. Nicht bei HdG. Wohl von einem Schüler, obgleich manche Stellen, wie der Knabe beim Pferde rechts, die Höhenlinien, das Laubwerk links Rembrandts Hand zu verraten scheinen. (Korrigierte Schülerzeichnung?) Die schwächeren Teile erinnern an Blätter wie „Elieser und Rebekka“ in New Yorker Privatbesitz (unsere Nr. 52).

Nr. 162. HdG 1417 (als „Der verlorene Sohn bittet um sein Erbteil“). Um den verlorenen Sohn kann es sich kaum handeln, da der ältere der beiden Männer als König charakterisiert ist. — Offenbar von Schülerhand; manches erinnert an Eeckhout.

Nr. 163. HdG 1255. Aus den Sammlungen T. Javet, C. Wiesbaeck, S. de Festetics, Klinkosch und J. V. Novak. Bedeutende Komposition, in der Rembrandt mit poetischer Freiheit die Ankunft des Boten, der die Nachricht vom Tod des Urias bringt, mit dem Besuch des Propheten Nathan zusammenlegt und dadurch die Darstellung dramatisch erhöht. Auch daß der Bote mit der Nachricht Joabs, die er offenbar von dem Brief in seiner Hand liest, die Waffen Urias mitüberbringt, ist eine erklärende Zutat Rembrandts. Die Darstellung ist vermutlich im Zusammenhang mit den folgenden Blättern, besonders Nr. 165, entstanden. Über die inneren Zusammenhänge der Darstellung mit Ereignissen aus Rembrandts Leben vgl. W. R. Valentiner im „Genius“ 1922: „Ein Altersentwurf Rembrandts“.

Nr. 164. Nicht bei HdG. Veröffentlicht von F. Becker: Die Handzeichnungen . . . in Lützschena. Leipzig 1922. In der Technik verwandt der Zeichnung „Haman vor Ahasver“ in der Sammlung Hofstede de Groot (unsere Nr. 199). Die psychologische Auffassung erscheint jedoch fast zu plump, die Ausführung recht grob für Rembrandt.

Nr. 165. HdG 327. Der Kopf Davids ist von M. Pool radiert, Bartsch II, S. 166, Nr. 71.

Nr. 166. Nicht bei HdG. — Mir im Original nicht bekannt.

Nr. 167. HdG 34 („um 1650—55“). Lilienfeld 15 („um 1660“). Aus den Sammlungen Klinkosch und Beckerath. Über dieses und das folgende Blatt vgl. im „Genius“ 1922: „Ein Altersentwurf Rembrandts“.

Nr. 168. Nicht bei HdG, doch abgebildet bei Lippmann-Hofstede de Groot III, 144. Aus den Sammlungen Seymour Haden und C. Fairfax Murray. Großartige Komposition aus der Zeit des „Homer“ und „Davids vor Saul“ in der Sammlung Bredius im Haag.

Nr. 169. HdG 1564 („nicht ganz zweifellos“). Keinesfalls eigenhändig, doch in der Auffassung mit den Zeichnungen Rembrandts um 1630 zusammengehend. J. Kruse hat mit Recht auf die stilistische Beziehung zu dem Frankfurter Blatt: Joseph vor Pharao (unsere Nr. 114) hingewiesen, doch scheint mir kein Anlaß anzunehmen, daß der kniende Knabe nach dem Joseph dieser Zeichnung kopiert sei. Beide Kompositionen atmen den Geist des jungen Rembrandt, sind aber in der Ausführung schwach.

Nr. 170. HdG 1257 („um 1642“). Aus den Sammlungen Andreossy und Artaria. Studie zu dem Gemälde in Petrograd vom Jahre 1642. Die Deutung dieser und der vorangehenden Zeichnung macht ebenso wie die des Petrograder Bildes Schwierigkeiten. Gegen die

Annahme, daß es sich um die Aussöhnung Davids mit Absalon handle, wendet Hofstede de Groot ein, daß die Szene hier im Freien spiele, während sie in der Bibel im Palast vor sich gehe. Andererseits ist eine andere Deutung als die Davids und Absalons nicht wohl denkbar: denn Tracht und Alter der Dargestellten sprechen gegen die Deutung, daß David und Jonathan oder Jakob und Esau wiedergegeben sei. Die jugendliche Gestalt auf dem Petrograder Bild ist nach ihrer Tracht ohne Zweifel ein Königssohn und trägt die langen Locken, von denen der biblische Text bei Absalon redet. Die vorliegende Zeichnung gibt aber sicher dieselbe Szene wie das Petrograder Bild wieder, dessen Szenerie immerhin als Eingang oder Terrasse des Palastes gedeutet werden kann.

Nr. 171. HdG 293 („zweifelhaft"). Die Vorzeichnung des Kopisten ist deutlich sichtbar. In dem verlorenen Original wird wohl die Räumlichkeit bei der obenstehenden Figur und im linken Vordergrund besser wiedergegeben sein. Eine noch schwächere Kopie in Braunschweig.

Nr. 172. HdG 368 (um 1655—60). Bedeutende Komposition, doch in der Ausführung den Kopisten unserer Nr. 152 und 384 verratend.

Nr. 173. Nicht bei HdG. — Roh in der Ausführung, doch namentlich die Frau links ganz im Geist der frühen Kompositionen Rembrandts.

Nr. 174. HdG 830 (um 1640). Das bedeutende, sehr charakteristische Blatt ist ganz unverständlicherweise von O. Benesch (Graph. Künste 1922) dem Aart de Gelder zugeschrieben worden. Abgesehen davon, daß stilistische Gründe dieser Annahme durchaus widersprechen, gibt es auch kaum eine Sammlung von Handzeichnungen Rembrandts, die eine so glaubwürdige Provenienz hat wie die in Chatsworth, die aus dem Besitz Govert Flincks stammt, der zeitlich gar nicht in der Lage gewesen wäre, Zeichnungen Aart de Gelders zu sammeln. — C. Neumann, Rembrandt-Handzeichnungen Nr. 34 nimmt merkwürdigerweise an, daß der Vorderpfosten des Bettes von Rembrandt in späterer Zeit überzeichnet worden sei; eine sehr unwahrscheinliche Annahme.

Nr. 175. Nicht bei HdG. — Eine zweite Kopie nach derselben Komposition im British Museum (Hind 142). Im allgemeinen erscheint das Dresdener Blatt besser in der Ausführung, die Londoner Version aber zeigt noch ein zweites Kind am Boden vor der knienden Frau, ein wichtiges Moment in der Darstellung, durch das offenbar auch die Geste der stehenden Frau erklärt wird. Das vorliegende Blatt erinnert in der Ausführung etwas an Phil. Koninck, wie Hind mit Recht bemerkt, doch kann kaum ein Zweifel bestehen, daß die Komposition von Rembrandt herrührt.

Nr. 176. HdG 595. Früher der Schule Rembrandts zugeschrieben, doch sicher eigenhändig.

Nr. 177. HdG 206 (um 1655). Bedeutende Komposition in der strengen, geradlinigen Anordnung aus der Mitte der fünfziger Jahre.

Nr. 178. Nicht bei HdG. Aus der Sammlung Habich. Diese und die folgenden Darstellungen haben Rembrandt offenbar im Zusammenhang mit den gleichzeitigen Studien nach Löwen interessiert, ebenso wie die Zeichnungen, die Daniel in der Löwengrube wiedergeben und die in dieselbe Zeit fallen (unsere Nr. 209 und 210).

Nr. 179. HdG 596 („nicht ganz zweifellos"). In Aquatintamanier gestochen von Perugini.

Nr. 180. HdG 597. — Zu der Bibelausgabe von Mortier, Amsterdam 1700, frei kopiert.

Nr. 181. HdG 1371. („Von späterer Hand übergangen.")

Nr. 182. HdG 81 („um 1645"); ohne Deutung. Lilienfeld 71 (etwas später als 1645; „Elias?"). Aus den Sammlungen Vis Blokhuysen, B. Suermondt. — Das Datum „um 1650" ist versehentlich unter der Abbildung vergessen worden.

Nr. 183. Nicht bei HdG. Nach einer Reproduktion in „Les Arts". Mir im Original nicht bekannt.

Nr. 184. Nicht bei HdG, da später vom Besitzer erworben; veröffentlicht zuerst von F. Becker: Handzeichnungen holländischer Meister aus der Sammlung Hofstede de Groot, Leipzig 1923, Nr. 30. — Die Komposition ganz im Geist der großartigen Schöpfungen der Spätzeit Rembrandts, die Ausführung auffällig schwach.

Nr. 185. HdG 1258. Aus der Sammlung Sir Joshua Reynolds. Im Original verblaßt.

Nr. 186. HdG 782 (ohne Deutung). Aus der Sammlung Walter Gay. Nr. 15 der Sammlung Oppenheimer.

Nr. 187. HdG 1354 („um 1645“). Aus der Sammlung Bogmans.

Nr. 188. HdG 1502. Aus den Sammlungen Artaria und Klinkosch. Bedeutende Komposition, in der Ausführung nicht ganz sicher.

Nr. 189. HdG 252 (ohne Deutung). Der Mantel des Propheten ist von anderer Hand hinzugefügt; auch sonst ist die Zeichnung nicht sehr überzeugend.

Nr. 190. HdG 1259 („um 1635“). Aus der Sammlung A. Langen.

Nr. 191. HdG 675 („Elias und die Witwe von Sarepta?“). Veröffentlicht in H. Rivière, Les accroisements des Musées Nationaux français, Tome III, Le Musée du Louvre en 1920, Paris 1921, und hier — wohl mit Recht — dem Phil. Koninck zugewiesen.

Nr. 192. Nicht bei HdG, da später erworben. Zuerst veröffentlicht von F. Becker: Handzeichnungen holländischer Meister aus der Sammlung Hofstede de Groot, Leipzig 1923, Nr. 33. — Aus den Sammlungen John Barnard und Jon. Richardson sen. — Es fällt mir schwer, in der Zeichnung Rembrandts Hand zu erkennen; manche Einzelheiten, wie der Kopf der Frau und die Zeichnung der Füße des Propheten und des Knaben, erinnern an Eeckhout.

Nr. 193. HdG 1243. Aus der Sammlung Cavens. Bedeutende Zeichnung aus dem Anfang der fünfziger Jahre. Das Auswischen der Schattenpartien mit dem Finger an Stelle einer sorgfältigen Lavierung begegnet häufiger in dieser Zeit.

Nr. 194. HdG 295. G. Falck hat neuerdings nachgewiesen, daß es sich bei der Schülerzeichnung um eine Arbeit Constantin à Renesses handelt (Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlung 1924).

Nr. 195. HdG 676. Aus der Sammlung E. Utterson. Eine der eindrucksvollsten Kompositionen aus der Esthergeschichte, die Rembrandt mit besonderer Vorliebe in den späteren fünfziger und sechziger Jahren behandelte.

Nr. 196. HdG 36. Lilienfeld 20 („aus den fünfziger Jahren“). Aus den Sammlungen Pulszky, v. Rath, W. Koller, A. Posonyi. Für Datierung des bedeutenden Blattes vgl. W. R. Valentiner. Ein Altersentwurf Rembrandts, im „Genius“ 1921.

Nr. 197. HdG 1179 (ohne Deutung). Lilienfeld 23. Zuerst von Lilienfeld richtig gedeutet. Eine frühere Datierung, um 1640, ist nicht ausgeschlossen.

Nr. 198. HdG 1162. Lilienfeld 6. Aus den Sammlungen Jac. de Vos sen. und jun. Die Komposition erinnert in Einzelheiten an die Frühwerke Rembrandts (vgl. die Gestalt Ahasvers mit der Sauls auf dem Frankfurter Gemälde), die Ausführung ist ganz schwach.

Nr. 199. HdG 1260. Aus den Sammlungen Sir Thomas Lawrence, W. Esdaile und P. Mathey.

Nr. 200 a und b. HdG 294 („nicht ganz zweifellos“) und 1077 („Studie zu dem Gemäde vom Jahre 1660 im Rumiantzoff-Museum, Moskau“). Zweifellos hängt die Komposition mit dem Moskauer Gemälde zusammen. Beide Zeichnungen aber sind in der Ausführung nicht sicher genug, um als Originale angesprochen werden zu können. Nach dem Stil würde man auch eher eine Entstehung um 1650 als 1660 annehmen.

Nr. 201. HdG 37. Lilienfeld 21. Aus den Sammlungen Goll van Frankenstein und Beckerath. Kopie im Münchener Kabinett. Veröffentlicht von W. R. Valentiner, „Ein Altersentwurf Rembrandts“, im „Genius“ 1921. — Nach Lilienfeld vielleicht von Aart de Gelder, der die Komposition für zwei Gemälde benutzt hat. (Lilienfeld, A. de Gelder, Haag 1914.) Dieser Annahme vermag ich mich nicht anzuschließen, da mir die Komposition und Strichführung — selbst wenn es sich im vorliegenden Fall um eine Kopie handeln sollte — zu bedeutend für einen Meister wie A. de Gelder zu sein scheinen.

Nr. 202. HdG 1196. Lilienfeld 40. Aus der Sammlung Jac. de Vos sen. und jun. — Die Zeichnung befindet sich auf der Rückseite eines Blattes, auf dem eine Frau mit Kind im Arme dargestellt ist, die im dritten Band der vorliegenden Publikation abgebildet wird. Die Komposition hängt mit dem Gemälde Rembrandts in Bukarest (siehe Bemerkung zur folgenden Zeichnung) zusammen; doch ist die Zeichnung dem Stil nach entschieden früher entstanden. (Bei der Unterschrift zu unserer Abbildung ist 1638 statt 1648 zu

lesen.) Auch die Zeichnung auf der anderen Seite des Blattes weist in die zweite Hälfte der dreißiger Jahre.

Nr. 203 HdG 1261. Aus den Sammlungen Sir Thom. Lawrence und W. Esdaile. — Bedeutende Studien voll tiefen seelischen Ausdruckes zu dem Gemälde in Bukarest, das mir eher um 1655 als um 1665, wie man gewöhnlich annimmt, entstanden zu sein scheint. (Vgl. Klassiker der Kunst, Suppl., S. 125.) Der eine Kopf ist auf einer Imitation im Münchener Kabinett (HdG 455) kopiert.

Nr. 204. Nicht bei HdG. Nicht ganz sicher. Aus den Sammlungen Samuel de Festetits und Dr. Hermann Schmidt. — Veröffentlicht von G. Pauli in Oud Holland 1911 und in der Prestel-Gesellschaft 1915. Die Federzeichnung ist von einigen, nicht zur Komposition gehörigen Rötelstrichen durchkreuzt. Die Komposition stimmt ungefähr mit dem Gemälde Jan Victors in der Braunschweiger Galerie überein. — Auf der anderen Seite des Blattes befindet sich eine sehr unbedeutende Darstellung desselben Motives von einem unbekannten Rembrandt-Schüler.

Nr. 205. Nicht bei HdG. Die räumliche Anordnung der Figuren ist nicht klar genug für Rembrandt.

Nr. 206. Nicht bei HdG. Nach G. Falck ist hier wie im folgenden Blatt in der ersten der drei mahnenden Gestalten die Frau des Hiob, nicht einer der Freunde zu erkennen. Allerdings wäre es dann auffällig, daß Rembrandt nur zwei, nicht wie es in der Bibel steht, drei von den Freunden Hiobs wiedergab.

Nr. 207. HdG 1548. Aus den Sammlungen Crozat und Tessin. — Besonders kühn ist die Überzeichnung der Hiob am nächsten stehenden Gestalt, deren Gesten jetzt eine Sprache sprechen, die kein Schüler ihnen hätte verleihen können. Auch der Ausdruck Hiobs und der beiden anderen Gestalten ist von Rembrandt wesentlich verbessert. Der Schüler ist derselbe, der das Blatt Nr. 194 zeichnete, nach G. Falck Renesse.

Nr. 208. Nicht bei HdG. Abgebildet in W. v. Bode: Die Sammlung Marcus Kappel. Berlin. Die Deutung ist schwierig, weil nicht recht ersichtlich ist, worauf der Knabe am Tisch seine Hände legt, auf ein Buch oder einen Stab (?).

Nr. 209. Nicht bei HdG, da vom Besitzer erst später erworben. Veröffentlicht von F. Becker: Handzeichnungen holländischer Meister aus der Sammlung Hofstede de Groot, Leipzig 1923. Schwach in der Ausführung und besonders ungeschickt in der Zeichnung der Tiere, die Rembrandts kaum würdig ist.

Nr. 210. HdG 1262. Aus der Sammlung T. Humphrey Ward. Höchst eindrucksvolles Blatt.

Nr. 211. HdG 677. Aus den Sammlungen E. D. und N. Diaz. Studie zu dem um 1650 entstandenen Gemälde im Kaiser-Friedrich-Museum.

Nr. 212. Nicht bei HdG. Die Darstellung ist ganz auf die Komposition des Berliner Gemäldes aufgebaut, nur ist Daniel hier als älterer Mann geschildert, wie es auch dem biblischen Text entspricht. — Der Schüler ist offenbar derselbe, der das „Noli me tangere" in Stockholm ausführte (HdG 1559), ein Blatt, das gleichfalls Korrekturen von Rembrandts Hand zeigt.

Nr. 213. HdG 18. Lilienfeld 3. Aus den Sammlungen Pulszky, v. Rath und Posonyi. Nach den Seminarstudien von Wickhoff (1906) ist nicht Sara, die Hagar dem Abraham zuführt, wie bisher angenommen wurde, dargestellt, sondern Judith, die ihrer Dienerin befiehlt, während des Mordes vor dem Zelt zu warten. Es läßt sich indes ebensoviel zu gunsten der einen wie der anderen Vermutung sagen. Für die ältere Deutung spricht, daß Rembrandt denselben Vorwurf auch sonst behandelte (Nr. 14) und dieser dem biblischen Text entspricht, während im Buch Judith eine Szene wie die hier dargestellte nicht geschildert wird. Zur Datierung vgl. einige Figuren auf dem Hundertguldenblatt, B. 74.

Nr. 214. HdG 1114. Veröffentlicht von Corrado Ricci: Rembrandt in Italia 1915.

Nr. 215. HdG 599. Bedeutende Komposition, in der Ausführung nicht ganz sicher.

Nr. 216. Nicht bei HdG. Hind 90 (um 1650–60). Aus den Sammlungen Woodburn, F. Abbott. Großartige Komposition mit sorgfältiger Lavierung (in Sepia, Tusche und rotbraunen Tönen). Aus der Zeit des Quintus Fabius Maximus, bei Ch. Sedelmeyer, Paris (Klassiker der Kunst, 1909, S. 373) und der Radierung der drei Kreuze, B. 78, beides Kompositionen aus dem Jahre 1653.

Nr. 217. Nicht bei HdG. Bedeutende Komposition, doch verrät die Ausführung die Hand eines Kopisten, vielleicht desselben, der den „Abschied des verlorenen Sohnes“ in Berlin (Nr. 385) zeichnete.

Nr. 218. HdG 874. Nach HdG im Jahre 1898 dem British Museum zum Kauf angeboten. Die Photographie wurde mir durch P. Cassirer vermittelt. — Eine verwandte Komposition gibt das B. Fabritius zugeschriebene Gemälde im Boymans-Museum in Rotterdam wieder.

Nr. 219. Nicht bei HdG. Charakteristische Komposition, aber in der Ausführung teilweise schwach. — Oben an der Mauer ist das Nest der Schwalbe sichtbar, durch deren Auswurf der alte Tobias blind wurde. Der Spaten bei dieser Darstellung und bei Nr. 217 deutet an, daß Tobias sich mit der Bestattung der Toten beschäftigt hatte.

Nr. 220. Nicht bei HdG. Aus der Sammlung des Earl of Dalhousie. Das Blatt befand sich in einem Sammelband, der hauptsächlich Studien von Nicolaes Maes und einige andere Schulzeichnungen enthielt. Es ist nicht unwahrscheinlich, daß es sich auch bei diesem Blatt eher um eine Nachzeichnung eines Schülers als um eine Vorzeichnung Rembrandts zu dem Gemälde in der Berliner Galerie handelt.

Nr. 221. HdG 1078. Aus der Sammlung Warwick und C. Fairfax Murray. Die in vieler Hinsicht vortreffliche Komposition scheint reichlich überladen für Rembrandt. Jedenfalls ist die Lavierung von anderer Hand.

Nr. 222. HdG 1549. Aus den Sammlungen Crozat und Tessin. Nach Hofstede de Groot Studie zu dem Berliner Gemälde, auch nach J. Kruse „Original trotz einiger Schwächen“, nach Saxl vorzügliche Kopie. In der Tat verrät die Ausführung der trefflichen Komposition eine Kopistenhand.

Nr. 223. HdG 38 (um 1645). Lilienfeld 23. Aus den Sammlungen Pulszky, v. Rath und E. F. Die kraftvoll gezeichnete Darstellung scheint mir einige Jahre nach dem Berliner Gemälde entstanden zu sein.

Nr. 224. HdG 1163. Lilienfeld 7. Der Vergleich dieser und der folgenden Nummern 225—227 und 230 beweist, wie mannigfaltig und reizvoll Rembrandt dasselbe Motiv innerhalb weniger Jahre zu gestalten verstand.

Nr. 225. HdG 1164. Lilienfeld 8. Aus der Sammlung Jac. de Vos jun. Das Original ist verblaßt.

Nr. 226. HdG 1405 („nicht ganz zweifellos“). Die Ausführung der reizvollen Komposition, die vielleicht erst um 1650 entstand, ist teilweise etwas schwach.

Nr. 227. HdG 1263. Aus der Sammlung v. Liphart. Eines der schönsten Blätter aus der reichen Folge der Tobiaszeichnungen.

Nr. 228. Nicht bei HdG, doch veröffentlicht in Lippmann-Hofstede de Groot, Serie III.

Nr. 229. HdG 1165. Lilienfeld 9. Aus der Sammlung Jac. de Vos jun. Fragment; groß angelegte Komposition, teilweise schwach in der Ausführung. Der Vordergrund von anderer Hand schlecht ergänzt.

Nr. 230. HdG 1099. Aus den Sammlungen Lord Zomers (?), R. Houlditch, Thom. Hudson, Sir Josh. Reynolds, Reveley, J. C. Robinson, C. Fairfax Murray. Eine Kopie im Museum Fodor, Amsterdam (HdG 1214, „zweifelhaft“). Es ist nicht ganz sicher, daß das vorliegende Blatt das Original ist.

Nr. 231. HdG 1408. Das von alters her beliebte Motiv des mit dem Engel wandernden Tobias hat Rembrandt nur ausnahmsweise behandelt, während er sich an der Darstellung des vor dem Fisch erschreckenden oder den Fisch ausnehmenden Knaben nicht genug tun konnte.

Nr. 232. HdG 679. Aus den Sammlungen Sir Josh. Reynolds, E. Utterson und W. Russel. Die Zeichnung ist für die Komposition des ähnlichen Gemäldes im Kaiser-Friedrich-Museum, Berlin, verwendet (vgl. W. v. Bode im Jahrbuch der Kgl. preußischen Kunstsammlungen, 1910). Über einen ähnlichen Zusammenhang zwischen Gemälde und Zeichnung in dieser Zeit vgl. die Anmerkung zu unseren Nr. 211 und 238.

Nr. 233. HdG 207 („um 1654“). Nach Hofstede de Groot Studie zu dem um 1650 entstandenen Gemälde mit derselben Darstellung in Glasgow (Klassiker der Kunst, 1909, S. 299), doch ist die Übereinstimmung nur allgemeiner Art. Die Ausführung ist teilweise schwach. —

Eine diese Zeichnung ergänzende Komposition mit hinzugefügtem landschaftlichen Grund von Schülerhand (18,5 × 26,8) in der Sammlung T. Christ in Basel.

Nr. 234. HdG 187. Aus den Sammlungen L. Guddi (versteigert Rom 1902) und W. v. Bode. — Vortreffliche Komposition in kräftiger, breiter Ausführung.

Nr. 235. HdG 40. Lilienfeld 26. Teilweise unsicher in der Ausführung. Die unbestimmte Wiedergabe des landschaftlichen Hintergrundes erinnert an Zeichnungen wie das Opfer Abrahams in Berlin (unsere Nr. 49).

Nr. 236 a. HdG 678. Die Angabe bei Hofstede de Groot, daß es sich um eine Wiederholung einer Albertinazeichnung (vermutlich unsere Nr. 238) handle, ist nicht zutreffend.

Nr. 236 b. HdG 5. Aus der Sammlung Lorenz Spengler. Veröffentlicht von G. Falck in „Kunstbladet" (Kopenhagen).

Nr. 237. Nicht bei HdG. Aus der Sammlung Sir Joshua Reynolds.

Nr. 238. HdG 1406 („um 1650"). Sehr feine, geistreich ausgeführte Komposition. Für das Gemälde in Glasgow (Klassiker der Kunst, 1909, S. 299) verwertet, wie Hofstede de Groot mit Recht bemerkt.

Nr. 239. HdG 1407. Bedeutende, sorgfältig durchgeführte Komposition.

Nr. 240. HdG 208. Die Komposition besonders im landschaftlichen Teil anziehend, die Ausführung verrät die Hand eines stümperhaften Kopisten.

Nr. 241. HdG 1265. Aus der Sammlung T. Humphrey Ward. Den Zweifeln, die von einigen Seiten an der Eigenhändigkeit dieser Zeichnung geäußert wurden, vermag ich mich einstweilen nicht anzuschließen.

Nr. 242. Nicht bei HdG. Wichtige, eigenhändige Darstellung im zarten Stil vom Anfang der fünfziger Jahre. Aus den Sammlungen Sir Joshua Reynolds und W. Esdaile. Veröffentlicht von W. R. Valentiner in „Kunst und Künstler" 1923.

Nr. 243. Nicht bei HdG. Aus den Sammlungen Ludwig Richter, Eduard Cichorius und O. Huldschinsky. — Veröffentlicht von W. R. Valentiner in „Kunst und Künstler", 1923, S. 17, und Swarzenski-Schilling: Handzeichnungen alter Meister aus deutschem Privatbesitz, Frankfurt a. M., 1924, Nr. 47. — Eine der spätesten uns bekannten Zeichnungen Rembrandts. — Ob wirklich Tobias und Sara dargestellt ist, wie ich in dem obenangeführten Aufsatz darzulegen versuchte, ist mir nicht mehr so sicher, nachdem mich Herr Cornelius Müller auf eine Komposition Raffaels in den Loggien des Vatikans aufmerksam machte, die denselben Vorwurf wiedergeben könnte: Die Liebesszene zwischen Isaak und Rebekka, die von Abimelech belauscht worden. Rembrandt konnte diese Darstellung aus einem Stich kennen, wie er ja auch sonst von den Kompositionen Raffaels im Vatikan beeinflußt worden ist. Jedenfalls darf man annehmen, daß die Szene, die hier wiedergegeben ist, auch als Thema der „Judenbraut" gelten muß.

Nr. 244. HdG 41. Lilienfeld 27 (zweifelhaft). Die Architekturteile, die Landschaft und die Gruppe links, auch die graue Lavierung sind von anderer Hand ergänzt. Die ursprüngliche Zeichnung bestand nur in zwei getrennten Studien des blinden Tobias, der seinem Sohn entgegengeht. Ob die vorliegende Zeichnung wirklich das Original wiedergibt, ist bei der völligen Umarbeitung durch Schülerhand schwer festzustellen. Es kommen mehrere Kopien von den zwei Studien rechts vor, eine in meinem Besitz.

Nr. 245. HdG 262 („um 1653"). Der ergreifende Ausdruck des Alten ist ganz im Geiste der Kompositionen aus den sechziger Jahren. Die kleine Aktstudie oben erinnert an die um 1660 entstandenen Radierungen nackter weiblicher Gestalten.

Nr. 246. HdG 42. Lilienfeld 28 („wenn echt, aus dem Ende der dreißiger Jahre"). Merkwürdig gedrängte, fast in ein Rund eingeschlossene Komposition. Unklar ist die Stellung des Tisches, auf den sich der Engel und der alte Tobias mit dem linken Arm zu stützen scheinen. — Trotz der Unruhe der Strichführung halte ich die Eigenhändigkeit nicht für ausgeschlossen, da die Linien im einzelnen energisch und bestimmt und die Gesten ausdrucksvoll sind.

Nr. 247. HdG 1215. Charakteristisch für diese und die folgende Komposition ist die Drängung der Gruppe in eine Ecke, so daß auf der anderen Seite ein großer leerer, für die Licht-

verteilung berechneter Raum entsteht. Diese Anlage stimmt mit dem auf der rechten Seite beschnittenen Gemälde der Sammlung Arenberg, Brüssel (Klassiker der Kunst, 1909, S. 178) vom Jahre 1636 überein; beide Zeichnungen sind vielleicht Vorstudien zu diesem Bild.

Nr. 248. HdG 600. Siehe die Bemerkung zu der vorigen Zeichnung.

Nr. 249. Nicht bei HdG. Mir im Original nicht bekannt; besonders die Hände des operierenden Tobias, der Kopf des Tobias und die Alte scheinen Rembrandts eigene Hand zu verraten.

Nr. 250. Nicht bei HdG. Hind 38 („um 1636"). Aus der Sammlung G. Abbott (Edinburgh). Die ruhige Anlage der Komposition weist auf eine beträchtlich spätere Zeit als die der vorigen Blätter, doch hat die Zeichnung in der Ausführung große Schwächen, auch weichen die Typen von denen Rembrandts etwas ab.

Nr. 251. Nicht bei HdG. Aus der Auktion F. Muller, Amsterdam, Juni 1912. Vielleicht ist die schöne Zeichnung etwas früher anzusetzen.

Nr. 252. HdG 815. Aus den Sammlungen Revil, van Os und Defer Dumesnil. Die jugendliche weibliche Gestalt, die hier und auf einigen anderen nach 1640 entstandenen Kompositionen erscheint (Nr. 250, 254), ist offenbar Sara, des jungen Tobias Weib, mit der er zu seinen Eltern zurückkehrte.

Nr. 253. HdG 1409. Die Echtheit ist nicht ausgeschlossen, die graue Lavierung ist jedenfalls von anderer Hand. Abgebildet bei R. Greeff, Rembrandts Darstellungen der Tobiasheilung, Stuttgart 1907.

Nr. 254. HdG 1602 (ohne Deutung). Aus den Sammlungen Crozat und Tessin. Die Szene kann nicht wohl etwas anderes als eine Darstellung aus der Tobiasgeschichte sein, da das Instrument, das der junge Arzt hinter dem alten Tobias in den Zähnen hält, doch kaum einem anderen Zweck als einer Augenoperation dienen kann. Sollte die Erblindung des alten Tobias wiedergegeben sein, bei der sich ein Arzt vergeblich um die Heilung bemüht? Dann würde sich der wehklagende Ausdruck der Frauen rechts erklären und der Knabe links müßte als der junge Tobias gedeutet werden.

Nr. 255. Nicht bei HdG. Nicht bei Lilienfeld. Nicht sicher.

Nr. 256. HdG 1166 („zweifelhaft"). Lilienfeld 10. Aus den Sammlungen Mitchell und W. Pitcairn Knowles. Wohl Schülerarbeit nach der Radierung B. 43.

Nr. 257. HdG 1100. Aus den Sammlungen Jon. Richardson jun., Reveley, J. C. Robinson, C. Fairfax Murray. Der Ausdruck „lavierte Federzeichnung" ist insofern nicht ganz zutreffend, als die Schattenstellen durch ein Auswischen der Federstriche mit dem Finger hergestellt sind. Aus der Zeit der Radierung B. 110 („Der Phönix").

Nr. 258. Nicht bei HdG. Ein zweites laviertes Exemplar der Zeichnung, bei dem die linke Seite mit Kamin und kniender Frau fehlt, früher in der Sammlung Heseltine (HdG 1019). Die vorliegende Zeichnung macht einen besseren Eindruck, ist aber nach G. Falck, der das Original neuerdings studiert hat, auch nicht eigenhändig. Die Deutung ist schwierig, jedenfalls scheint es sich um eine alttestamentarische Darstellung zu handeln.

Nr. 259. HdG 44. Lilienfeld 30. Aus den Sammlungen Lord Egmont, P. P. Roupell und Beckerath. Über die Susannazeichnungen vgl. L. Burchard, Jahrbuch der preußischen Kunstsammlungen 1912, W. R. Valentiner, Zeitschrift für bildende Kunst 1907, W. v. Bode, Amtliche Berichte aus dem kgl. Museum 1907, H. Kauffmann, Jahrbuch der preußischen Kunstsammlungen 1924.

Nr. 260. Nicht bei HdG. Zuerst veröffentlicht von L. Burchard, a. a. O., der ganz mit Recht an der Echtheit zweifelte. Hier nur der Vollständigkeit halber abgebildet, da das Blatt neuerdings wieder für echt erklärt wurde (von H. Kauffmann, a. a. O., der die Zeichnung selbst erst für falsch hielt, Repertorium für Kunstwissenschaft 1919). Offenbar handelt es sich um eine rohe, späte Imitation.

Nr. 261. HdG 46 (um 1635—37). Lilienfeld 32 (um 1647). Aus den Sammlungen Andreossy, G. Gigoux und Beckerath. — Daß Rembrandt gerade im Jahre 1647, in dem wohl diese Skizze als Vorstudie zu dem Berliner Gemälde entstand, noch die schwarze Kreide gelegentlich benutzte, beweist die Vorzeichnung zu der Radierung des Jan Six, B. 285, vom Jahre 1647 in der Sammlung Six in Amsterdam.

Nr. 262. HdG 1167 (um 1647). Lilienfeld 11. Aus der Sammlung Beels van Hemsteede. — Studie im Gegensinn für das Berliner Gemälde. Die leichte Lavierung der Federzeichnung mit grauer Tusche ist für diese Zeit charakteristisch.

Nr. 263. HdG 43 (um 1650—60). Lilienfeld 29 (wenige Jahre vor 1650). — Großartige Komposition in dem vereinfachten, gedrängten Stil der Spätzeit.

Nr. 264. Nicht bei HdG. Nicht ganz sicher.

Nr. 265. HdG 731 (um 1635—40). Möglicherweise stammten diese und die folgende Zeichnung schon aus der Mitte oder dem Ende der dreißiger Jahre; sie sind offenbar gleichzeitig mit der Zeichnung zweier Vogelbälge, ebenfalls in der Sammlung Bonnat (HdG 757), an die der Balg des Vogels auf dem vorliegenden Blatt erinnert. Die intensive, in das Papier eindringende Zeichenweise stimmt mehr mit dem Stil der dreißiger als mit dem der vierziger Jahre überein. — Diese Datierung würde der Annahme H. Kauffmanns, nach der das Berliner Gemälde bereits in der Mitte der dreißiger Jahre begonnen und 1647 fertiggestellt wurde, entgegenkommen.

Nr. 266. HdG 986. Aus den Sammlungen Sir Thom. Lawrence, W. Esdaile, C. S. Bale, J. P. Heseltine. — Siehe die Bemerkung zur vorigen Zeichnung.

Nr. 267. HdG 476. Möglicherweise Vorzeichnung eines Schülers für eine Kopie nach einem in Federzeichnung ausgeführten Original. Vgl. die Einleitung.

Nr. 268. HdG 1133 (ohne Deutung). Aus der Sammlung Chambers Hall. Veröffentlicht in den Oxford Drawings, in denen der Vorwurf auch noch nicht gedeutet ist. Doch ist das Motiv durch die Gestalt der gefangenen Susanna, die zwei Ältesten, den jungen Daniel und die Statue der Gerechtigkeit, auf die Daniel weist, eindeutig bestimmt.

Nr. 269. HdG 209 („fünfziger Jahre"). Der Stil der Architektur, von denen die Figuren umgeben sind, weist auf die Mitte oder das Ende der vierziger Jahre.

Nr. 270. HdG 1066. Aus der Sammlung James Knowles. Die Unterschrift unter der Abbildung ist „um 1640", statt „um 1650" zu lesen. Zacharias erinnert an den knienden Manoah auf dem Gemälde von 1641 in Dresden. Auch die barocken Umrisse deuten etwa auf diese Zeit.

Nr. 271. HdG 875 („um 1650"). Hind 82 („um 1650—60"). Aus der Sammlung Sloane. — Großartige Komposition im Stil der Spätzeit mit großen, auf engem Raum zusammengeschobenen Figuren.

Nr. 272. HdG 601 („um 1650—55"). Das Thema ist unter Rembrandts Einfluß in dieser Zeit von Barend Fabritius in einem Gemälde in Kassel behandelt worden.

Nr. 273a. Nicht bei HdG, da vom Besitzer erst später erworben. Veröffentlicht von F. Becker in Handzeichnungen der Sammlung Hofstede de Groot, Leipzig 1923. Es fällt mir sehr schwer, in dem Blatt ein Original zu erkennen, obgleich ich zugebe, daß die folgende Zeichnung auch nicht ganz überzeugend ist. Vermutlich handelt es sich um eine jener in der Einleitung charakterisierten Vorzeichnungen eines Schülers für eine mit der Feder auszuführende Kopie nach dem verlorenen Original.

Nr. 273b. HdG 1232. Aus der Sammlung Beels van Hemsteede. Nach dem Bekanntwerden der vorigen Zeichnung erklärte Hofstede de Groot jenes für das Original, dieses für die Kopie. Vielleicht taucht noch einmal eine beiden Blättern überlegene Zeichnung auf.

Nr. 274. HdG 158. Lilienfeld 149. Aus den Sammlungen Sir Thom. Lawrence und W. Esdaile.

Nr. 275. HdG 85 („um 1635—38"). Lilienfeld 74 („Mitte der dreißiger Jahre"). Sammlung Beckerath. Nach Katalog Rembrandthuis, Amsterdam 1924, S. 10, ist in der bärtigen Gestalt oben ein Porträt des Jan Silvius, der das Taufbecken hält, zu erkennen. Für diese Annahme liegen keine genügenden Anhaltspunkte vor.

Nr. 276. HdG 494 („um 1635"). Die Zeichnung ist von anderer Hand ergänzt und überschmiert worden. Doch ist es zweifelhaft, ob überhaupt eine echte Zeichnung zugrunde lag und ob es sich nicht vielmehr um eine der Münchener Imitationen aus späterer Zeit handelt.

Nr. 277. HdG 687 („um 1636"). Die Zeichnung ist offenbar lange nach dem 1635 oder 1636 ausgeführten Gemälde im Berliner Museum entstanden, als Rembrandt sich einen Rahmen für das Bild herstellen ließ. Vgl. C. Neumann, Aus Rembrandts Werkstatt, 1918.

Nr. 278. HdG 689. Sehr zweifelhaft. Vgl. die Rembrandt zugeschriebene frühe Radierung mit derselben Darstellung, B. 93.

Nr. 279. Nicht bei HdG. Mir im Original nicht bekannt. Geistreiche Motive besonders in der Schilderung der Zuschauer (z. B. Salome, die hinter einem Fächer verstohlen hervorsieht), anderes wirkt weniger überzeugend.

Nr. 280. Nicht bei HdG. Die Photographie verdanke ich Herrn F. Lugt. Die Unterschrift unter der Abbildung ist „um 1640" statt „um 1650" zu legen. Studie zu der Radierung von 1640, B. 92.

Nr. 281. Nicht bei HdG. Wirkt nach der Abbildung überzeugend. Das Original ist verschollen.

Nr. 282. HdG 1415. Veröffentlicht von Alois Riegl in „Das Holländische Gruppenbildnis", Jahrbuch der kunsth. Sammlungen des allerh. Kaiserhauses, Wien, XXIII. — Vielleicht von Hoogstraten.

Nr. 283. Nicht bei HdG. Sehr bedeutendes Blatt aus der letzten Zeit des Künstlers.

Nr. 284. Nicht bei HdG. Aus der Sammlung J. Marsden Perry. Radiert von Picart. — Wichtige eigenhändige Zeichnung aus der Mitte der vierziger (nicht wie die Unterschrift unter der Abbildung versehentlich angibt, der fünfziger) Jahre, etwa gleichzeitig mit „Christus bei Maria und Martha" in München (unsere Nr. 398), offenbar angeregt durch den Holzschnitt in Dürers Marienleben, eine Folge, die Rembrandt auch sonst benutzte (vgl. W. R. Valentiner, Rembrandt und seine Umgebung, 1906). Die Komposition Dürers beeinflußte den Künstler auch bei der Anordnung der Mittelgruppe der gezeichneten Darstellung des „Zinsgroschen" in Dresden (unsere Nr. 400) und bei dem zugehörigen Gemälde bei Lord Allondale (Klassiker der Kunst, S. 380).

Nr. 285. HdG 529. Rechts der Stempel Goethes. — Charakteristische Komposition der Frühzeit, die Ausführung nicht ganz sicher. Bezeichnend für die Behandlung des Themas bei Rembrandt ist, daß Maria, von dem Engel überrascht, vom Stuhle gleitet. Dieses Motiv kehrt bei allen Verkündigungsdarstellungen wieder.

Nr. 286 a u. b. HdG 877 und 1411. Von den beiden Exemplaren ist das Wiener zweifellos das bessere, obgleich hier der Ausdruck des Gesichtes infolge von Retuschen, deren Ton sich verändert hat, nicht recht deutlich wird. Das Wiener Exemplar besteht aus zwei zusammengeklebten Stücken Papier. (Der Engel ist auf einem 8,9 mm rechts angesetzten Streifen gezeichnet.)

Nr. 287. HdG 190. Veröffentlicht von G. Pauli in Oud Holland 1911 und in der Prestel-Gesellschaft 1915. Aus der Sammlung J. H. Albers. Trotz einiger Schwächen doch wohl echt. Auf der Rückseite ein männlicher Kopf, der nicht von Rembrandt herrührt. Im Original ist der Kamin hinten und der Tisch links deutlicher zu erkennen. Die Zeichnung ist erst mit einem blassen Sepiaton begonnen, dann mit einem tieferen Ton weitergeführt, mit dem einige der helleren Stellen übergangen worden sind. Die Datierung Paulis (Ende der fünfziger Jahre) dürfte zu spät sein.

Nr. 288. HdG 47. Lilienfeld 33. Aus den Sammlungen Sir Joshua Reynolds, Thom. Hudson, Sir Thomas Lawrence, W. Esdaile und Bale. Daß es sich hier um eine von Rembrandt meisterhaft übergegangene Schülerzeichnung handelt, nehmen auch Hofstede de Groot und Lilienfeld an. Als den Schüler hat G. Falck Renesse nachgewiesen.

Nr. 289. Nicht bei HdG. Die Engel oben erinnern an die auf der Heiligen Familie in Petrograd um 1645; die starke Lavierung ist charakteristisch für die Zeichnungen der Zeit um 1646—48.

Nr. 290. HdG 1266. Aus der Sammlung J. C. Robinson. Großartige, in klarer, einfacher Strichführung wiedergegebene und geistreich lavierte Komposition.

Nr. 291. HdG 1267. Aus der Sammlung von Liphart. Der vorangehenden ebenbürtige, etwas spätere Zeichnung.

Nr. 292. HdG 373. Trotz der Bedenken, zu denen man vor den Münchener Zeichnungen im Spätstil angeregt wird, handelt es sich hier doch um ein Original.

Nr. 293. HdG 1168. Lilienfeld 12. Die Zeichnung scheint mit der Darstellung des Londoner Gemäldes von 1646 (Klassiker der Kunst, S. 285) zusammenzuhängen, wenn sie nicht früher ist.

Nr. 294. HdG 988. Aus den Sammlungen Sir Thom. Lawrence, W. Esdaile, F. J. Palgrave, J. P. Heseltine. Gestochen von J. E. Haid und von Falbe. — Nicht ganz sicher, vielleicht handelt es sich um eine veränderte Nachzeichnung eines guten Schülers.

Nr. 295. HdG 374. Ausdruckslose und roh gezeichnete Figuren in mangelhafter räumlicher Anordnung. Wohl Kompilation eines Nachahmers.

Nr. 296. Nicht bei HdG. Auf diese Zeichnung, die offenbar das Original zu der Stockholmer Kopie, HdG 1550, ist, machte mich Herr Corn. Müller aufmerksam.

Nr. 297. HdG 1080. Aus den Sammlungen G. Salting uud C. Fairfax Murray. Nicht ganz sicher.

Nr. 298. Nicht bei HdG. Aus der Sammlung J. Marsden Perry. Bedeutende Komposition in vortrefflicher klarer Ausführung.

Nr. 299. HdG 48. Lilienfeld 34. Aus den Sammlungen S. de Festetics, Klinkosch und von Beckerath. Nach Lilienfeld „schwer in Rembrandts Werk einzureihen". M. E. ein charakteristisches Frühwerk (vgl. auch die verwandte Anbetung der Könige im Besitz von O. Granberg, Stockholm. Klassiker der Kunst, Suppl. Nr. 23).

Nr. 300. Nicht bei HdG. Zuerst von F. Lugt richtig bestimmt.

Nr. 301. HdG 379. Kopie im Leipziger Museum. Kraftvolle Komposition aus der Mitte der dreißiger Jahre, vielleicht von Rubens beeinflußt.

Nr. 302. HdG 1268. Aus den Sammlungen van Suchtelen, Remy van Haanen und H. Lang Larisch. — Der Hauptgruppe auf der vorangehenden Zeichnung verwandt. — Daß es sich um einen Entwurf für das Gemälde im Buckingham Palace von 1657 handle, wie Hofstede de Groot annimmt, scheint mir nach dem Stil der Zeichenweise, der in die dreißiger Jahre weist, sehr fraglich.

Nr. 303. HdG 681. („Zweifelhaft.") Aus der Sammlung Mouriou. — Die Reste von Metallstiftvorzeichnungen verraten deutlich den Kopisten.

Nr. 304. Nicht bei HdG. Bedeutende Komposition in der stümperhaften Ausführung eines Kopisten.

Nr. 305. HdG 328 („um 1661"). Nach Hofstede de Groot erinnert die Hauptgruppe an die „Beschneidung", früher bei Lord Spencer, jetzt in der Sammlung Widener (Klassiker der Kunst, S. 465), die, wie Hofstede de Groot annimmt, ursprünglich als „Anbetung der Könige" gedacht war. Die Übereinstimmung mit der allerdings im Gegensinn angeordneten Darstellung in Buckingham Palace von 1657 scheint mir jedoch größer zu sein.

Nr. 306. HdG 211. Im Original sehr verblaßt.

Nr. 307. HdG 376. Unklar, vielfach verworrene Strichführung. Die Komposition geht jedoch sicher auf Rembrandt zurück.

Nr. 308. HdG 49. Lilienfeld 35. Aus den Sammlungen Sir Thomas Lawrence, W. Esdaile und B. Suermondt. — Gestochen von Naudet, der in der Unterschrift des Stiches als Vorlage fälschlich ein Gemälde angibt. Möglicherweise ist die Zeichnung noch in den dreißiger Jahren entstanden.

Nr. 309. HdG 377. Veröffentlicht in Klassiker der Kunst, Suppl., S. 110 als Vorstudie zu dem verschollenen Gemälde, das Rembrandt 1646 für den Prinzen Friedrich Heinrich ausführte und in einer Atelierwiederholung in Braunschweig (abgebildet in Klassiker der Kunst, Suppl., S. 111) erhalten ist. Nach wiederholter Prüfung neige ich jetzt jedoch dazu, daß es sich um eine der Schülernachzeichnungen handelt, an denen das Münchener Kabinett reich ist.

Nr. 310. Nicht bei HdG. Die bedeutende Komposition ist etwa gleichzeitig mit der Darstellung des „Claudius Civilis" in Stockholm, an deren ursprüngliche Fassung die Raumanordnung erinnert. Die Ausführung ist teilweise nicht ganz überzeugend.

Nr. 311. Nicht bei HdG. Die Zeichnung besteht aus zwei Stücken Papier, die links von der Mitte zusammengeklebt sind. Die Gruppe Josephs und Marias ist auf dem linken Teil der Zeichnung noch einmal wiederholt. — Möglicherweise rührt die Zeichnung von Gerbrand van den Eeckhout her, mit dessen Gemälde im Berliner Museum (Darstellung im Tempel) die Komposition auffällig übereinstimmt. Auch die Strichführung, besonders die Zeichnung der Füße, ist der auf einigen sicheren Blättern Eeckhouts (zum Beispiel den einzelnen Aposteln im Berliner Kabinett) verwandt.

Nr. 312. HdG 1101. Lilienfeld 37. Bei Hofstede de Groot noch in der Sammlung J. C. Robinson aufgeführt. Vielleicht echt, doch wegen der schlechten Erhaltung schwer zu beurteilen.

Nr. 313. HdG 1216. Links ein großes Stück angesetzt, auf das die Köpfe von Maria und Joseph gezeichnet sind.

Nr. 314. HdG 50. Lilienfeld 36 („Ende der vierziger Jahre"). Aus den Sammlungen Graf Fries, R. P. Roupell und von Beckerath. Teilweise in der Ausführung etwas schwach.

Nr. 315. Nicht bei HdG. Veröffentlicht von C. Ricci (Rembrandt in Italia), doch ohne Deutung des Themas.

Nr. 316. HdG 734 („um 1655—60"). Aus der Sammlung E. Utterson. Bei Hofstede de Groot noch nicht gedeutet, doch kann das Motiv, namentlich im Zusammenhang mit der daneben abgebildeten Darstellung, nicht zweifelhaft sein. Die Zeichnung ist offenbar ebenso wie unsere Nr. 319 eine Vorstudie zu der späten Radierung B. 50. Das dicke graue und faserige Papier der Zeichnung hat Rembrandt öfters in den letzten Jahren benützt.

Nr. 317. HdG 378. Bedeutende Komposition, in der Ausführung nicht ganz überzeugend.

Nr. 318. HdG 1241. Unten am Rand eigenhändig bezeichnet: Rembrandt f. 1661. Die Zeichnung befindet sich im Album des Dr. Jacobus Heyblock, das später in der Sammlung Kneppelhout war. Auf der gegenüberliegenden Seite steht ein die bildliche Darstellung erklärendes Gedicht mit dem Datum „Anno 1661 den 30. Maart". — Eine der bewunderungswürdigsten Zeichnungen des alternden Meisters voll tiefen, mystischen Gehaltes.

Nr. 319. Nicht bei HdG. Veröffentlicht von der Vasari Society. Studie zu der um 1663 entstandenen Radierung B. 50.

Nr. 320. HdG 877. Hind 17 (um 1630—35). Aus der Sammlung Bouverie. Auf der Rückseite die Skizze eines Innenraumes mit einer Wendeltreppe, die auf die Zeit der beiden Gemälde der Philosophen im Louvre (1633) weist.

Nr 321. HdG 51 (um 1635). Lilienfeld 38. („Nicht überzeugend".) Aus den Sammlungen R. P. Roupell und von Beckerath. Wie G. Falck richtig beobachtete, sind die Metallstiftvorzeichnungen des Kopisten noch bemerkbar. Zur Datierung vgl. die Radierung B. 52 (Flucht nach Ägypten).

Nr. 322. HdG 210. Die Beziehungen zur Madonna della Sedia stellte Hofstede de Groot zuerst fest (Jahrbuch der Kgl. preußischen Kunstsammlungen 1896, S. 175).

Nr. 323. Nicht bei HdG. Aus der Sammlung R. Kann. Reizvolle Zeichnung, aber ob von Rembrandt?

Nr. 324. HdG 987. Aus den Sammlungen Hibbert und D. C. Robinson. Nach Hofstede de Groot sind Maria und das Christuskind einer Zeichnung im British Museum (unsere Nr. 320) entlehnt und ist Joseph vielleicht von späterer Hand hinzugefügt. Es kann sich jedoch sehr wohl um eine unabhängige Komposition handeln, da die Übereinstimmung mit jener Zeichnung nur allgemeiner Art ist.

Nr. 325 a u. b. Nicht bei HdG. Hind 61 (um 1640—50). Aus der Sammlung Henry Vaughan. — Die Komposition hängt deutlich mit der heiligen Familie im Louvre (1640) und der „Wiege" in Downton Castle (1643) zusammen. Die Kopie 325 b dürfte identisch mit der von Hind erwähnten Zeichnung in der Sammlung C. Newton Robinson sein.

Nr. 326. HdG 683. Einer der sicheren Entwürfe Rembrandts für eines seiner Gemälde, der von der ausgeführten Komposition nicht sehr abweicht. Die Haltung des Engels ist auf der Zeichnung vielleicht noch überzeugender als auf dem Gemälde. — Bei der Unterschrift unter unserer Abbildung ist „1645" statt „1646" zu lesen.

Nr. 327. Nicht bei HdG. Aus der Sammlung W. G. Becker. Eine Kopie der Zeichnung im Dresdener Kabinett. Offenbar gleichzeitig mit den um 1645 entstandenen Gemälden der heiligen Familie in Downton Castle (hier auch der große Schatten Marias an der Wand), Petrograd und Kassel, wenngleich die Strichführung schon auf eine etwas vorgeschrittenere Zeit deutet. Veröffentlicht von Swarzenski-Schilling, Handzeichnungen alter Meister aus deutschem Privatbesitz 1924, Nr. 44.

Nr. 328. HdG 1347. Aus der Sammlung Boymans. In der Komposition den oben genannten Gemälden in Petrograd und Kassel verwandt.

Nr. 329. HdG 1412. In der Auffassung ähnlich wie Nr. 327. Vgl. für beide Blätter auch die Radierung B. 58 von 1645 (Ruhe auf der Flucht), auf der Joseph einen Apfel zu schneiden im Begriff ist.

Nr. 330. Nicht bei HdG. Lilienfeld 39. („Wenn echt, um 1648"). Das Motiv des lesenden oder meditierenden Joseph (siehe auch die folgende Zeichnung) weist gegenüber dem des holzhackenden oder essenden Familienvaters schon auf eine etwas vorgerücktere Zeit hin. Auch das Verhältnis zwischen Mutter und Kind ist noch zarter als in den vorangehenden Studien. — An der Echtheit der Zeichnung ist meines Erachtens nicht zu zweifeln.

Nr. 331. HdG 878. Hind 63 („um 1640—50"). Aus den Sammlungen Robinson und Malcolm. Hind weist auf stilistische Beziehungen zu unserer Nr. 334, die er mit dem zugehörigen Gemälde um 1650 ansetzt. Das Gemälde ist aber offenbar etwas später (um 1655) entstanden (vgl. Klassiker der Kunst, Anm. zu S. 299). Dieser Datierung um 1654/55 entspricht auch der Stil der beiden Zeichnungen.

Nr. 332. Nicht bei HdG. Mir im Original nicht bekannt, macht nach der Braunschen Photographie einen überzeugenden Eindruck. In der Komposition dem Gemälde der heiligen Familie in Kassel vom Jahre 1645 verwandt.

Nr. 333. HdG 1269. Aus der Sammlung von Kap-Herr. Dem Gemälde in Budapest verwandt und vermutlich kurz vor der folgenden Zeichnung entstanden, die einen genauen Entwurf zu diesem Bild darstellt. Vermutlich genügte dem Künstler der Zusammenschluß der drei Figuren für die Ausführung im Gemälde noch nicht; er schob deshalb in dem folgenden Entwurf die Gestalt Josephs so weit herauf, daß eine Diagonale in der Gruppierung der drei Figuren entstand und zugleich der Zusammenhang zwischen dem Engel und Joseph deutlicher wurde. Zur Datierung vgl. die Radierung B. 45 vom Jahre 1654 (Anbetung der Hirten).

Nr. 334. HdG 52. Lilienfeld 40 („um 1648"). Sammlungen Andreossy, Beurnonville, G. Gigoux und A. Posonyi. Ebenso wie das Gemälde gewiß nicht vor 1655 entstanden. Die Gestalten Josephs und des Engels, der ihm die Botschaft ins Ohr flüstert, erinnern bereits an den „Matthäus mit dem Engel" von 1661 im Louvre.

Nr. 335. HdG 53. Lilienfeld 41 („Anfang der fünfziger Jahre"). Aus der Sammlung von Beckerath. Kopie im British Museum (aus der Sammlung Skippe HdG 880, Hind 131; bei beiden als Kopie angeführt). — Bedeutende Zeichnung, besonders wirkungsvoll durch die reizvolle Zusammenstellung der braunen und grauen Töne der verwendeten Sepia und Tusche. Die schwärzlichen Stellen waren ursprünglich mit Weiß gedeckt. — Etwa aus der Zeit der Radierung B. 55 vom Jahre 1654 (Flucht nach Ägypten, Übergang über einen Bach).

Nr. 336. Nicht bei HdG, doch veröffentlicht bei Lippmann-Hofstede de Groot. — In der Komposition verwandt der Radierung B. 53. — Wirkt ängstlich in der Ausführung.

Nr. 337. Nicht bei HdG, da erst später vom Besitzer erworben. Veröffentlicht von F. Becker in Handzeichnungen aus der Sammlung Hofstede de Groot, Leipzig 1923. — Im Original etwas verblaßt. Bedeutende, eigenhändige Zeichnung, möglicherweise etwas später, nach 1650 entstanden.

Nr. 338. Bei HdG 975 („um 1645"). Aus den Sammlungen Holford und Lionel Cust. Bildmäßig durchgeführte, wichtige Zeichnung der mittleren Zeit. Für die Maria vgl. die heilige Familie im Louvre (1640) und die Radierung B. 58 von 1645 (Ruhe auf der Flucht). Die Gestalt in der Tür, einzelne Bestandteile der bergigen und felsigen Landschaft, die Staffage im Hintergrund kommen ähnlich auf Radierungen vom Ende der dreißiger Jahre, die Frau am Ziehbrunnen schon auf dem Barmherzigen Samariter von 1632, B. 90, vor.

Nr. 339. HdG 329. Veröffentlicht von der Prestel-Gesellschaft. Dasselbe Motiv wie auf der vorigen Zeichnung. In der Ausführung teilweise etwas unsicher.

Nr. 340. HdG 881 („um 1645"). Hind 39 („um 1635—40 oder später?"). Aus der Sammlung Payne Knight. Dasselbe Motiv wie auf den beiden vorigen Blättern. Besonders reizvoll die

nachdenklich sitzende Maria und das am Boden neben ihr spielende Christuskind. In der Ausführung hin und wieder etwas schwach, doch ist die Zeichnung wohl echt. Es kommen verschiedentlich Kopien der Zeichnung vor.

Nr. 341. Nicht bei HdG. Kaum von Rembrandt, namentlich die Figuren links und die Tiere zeigen ganz und gar nicht die sichere Hand des Künstlers.

Nr. 342. HdG 879. Hind 62 (um 1640—50?). Aus den Sammlungen G. Richardson sen., Sir Thomas Lawrence, W. Esdaile und Malcolm. Die Komposition reizvoll, aber die Ausführung schwach.

Nr. 343. Nicht bei HdG. Aus der Sammlung R. Kann. Großangelegte Komposition in breiter, sicherer Ausführung, etwa aus der Zeit des heiligen Hieronymus in bergiger Landschaft B. 104.

Nr. 344. HdG 684. Aus den Sammlungen E. Utterson und W. Russell. Nicht ganz sicher.

Nr. 345. Nicht bei HdG. Gerbrand van den Eeckhout zugeschrieben. Es existieren mehrere Kopien, zum Beispiel in Berlin, München usw., nach dem Blatt, die auf ein bekanntes Vorbild schließen lassen. Ob die vorliegende Zeichnung das Original oder eine gute Schulzeichnung nach einem verlorenen Original ist, vermag ich nicht zu entscheiden.

Nr. 346. HdG 685 („um 1658“). Aus den Sammlungen H. Baillie, W. Young Ottley, Sir Thomas Lawrence, W. Russell und Niels Barck. Die späte Datierung, die Hofstede de Groot mit dem Hinweis auf die Verzierung des Baldachins und die verwandten Motive auf der Radierung „Der Phoenix“ von 1658 gibt, halte ich für ausgeschlossen. Komposition und Technik weisen gleicherweise auf den Anfang oder die Mitte der dreißiger Jahre. (Manches erinnert an die Darstellung des Träume erzählenden Joseph B. 37 vom Jahre 1638 und die zugehörigen Zeichnungen.) Doch hat die Ausführung große Schwächen und man frägt sich, ob man das Blatt wirklich Rembrandt zuschreiben kann.

Nr. 347. HdG 1551. Aus den Sammlungen Crozat und Tessin. Stilistisch verwandt der Radierung B. 126 „Die Synagoge“ (1648).

Nr. 348 a. HdG 686. Aus den Sammlungen Sir Thomas Lawrence, W. Esdaile und F. Seymour Haden. Höchst anziehende Komposition; der Christusknabe ist wohl durch den jungen Titus inspiriert, dessen Gestalt Rembrandt in dieser Zeit häufig in seine biblischen Darstellungen übertrug. Der Kopf rechts oben neben Joseph ist vom Künstler mit Weiß zugedeckt; der Kopist des folgenden Blattes hat ihn unverständigerweise mitkopiert, da das Weiß der Korrektur sich inzwischen verwischt hatte. Einige Typen der Pharisäer erinnern an Gestalten auf dem Hundertguldenblatt; vielleicht ist die Zeichnung deshalb schon 1649/50 entstanden.

Nr. 348 b. Schon bei HdG als Kopie aufgeführt; trotzdem häufig noch als Original abgebildet, so bei R. Hamann, Rembrandts Radierungen, Berlin 1923.

Nr. 349. Nicht bei HdG. Aus der Sammlung C. Fairfax Murray. Die Deutung des Gegenstandes nicht sicher, die Ausführung nicht ganz zweifellos, während die Komposition sicher Rembrandt zugeschrieben werden darf.

Nr. 350. HdG 214. Sehr bedeutende, späte Komposition, bei der, wie öfters in der Zeit um 1658—60, der Hintergrund mit einer dichten Reihe von Figuren ausgefüllt ist und die wenigen Hauptgestalten in der vorderen Fläche allein im leeren Raum stehen (vgl. die Anbetung der Könige in Buckingham Palace, die Beschneidung der Sammlung Widener und die zugehörigen Zeichnungen, siehe auch Nr. 423).

Nr. 351. HdG 330 („aus der Frühzeit“). Auf der Rückseite des Blattes ein betender Hieronymus mit dem Löwen. — Das hier wiedergegebene Thema hat den Künstler häufig, die Schüler Rembrandts nur sehr selten beschäftigt (vgl. auch die Darstellung im Anhang; von den Schülern hat Renesse das Thema in einer Zeichnung des British Museums, Hind 3, behandelt). Dabei hat ihm offenbar die Bildung der Gestalt des Teufels einige Schwierigkeiten gemacht, da unmögliche Wesen zu formen nicht im Bereich von Rembrandts Phantasietätigkeit lag. Der Satan macht eher einen grotesk-komischen als schreckhaften Eindruck. Charakteristisch für ihn sind hier und in den folgenden Darstellungen die Bocksfüße, Hörner und die fledermausartig gebildeten Flügel, die auf der nächsten

Zeichnung am Körper anliegen. Christus mit seiner pathetischen Geste hat noch etwas von der Hauptfigur auf der frühen Auferweckung des Lazarus B. 73; vgl. auch unsere Nr. 358.

Nr. 352. Nicht bei HdG. Aus der Sammlung J. Marsden Perry. In der energischen, eindringlichen Strichführung aus der Mitte der dreißiger Jahre ausgeführt.

Nr. 353. HdG 382. Unten ein 10 mm breiter Streifen angesetzt und von anderer Hand überzeichnet. Anziehende Komposition, vermutlich gleichzeitig mit Nr. 355; die Ausführung nicht ganz sicher.

Nr. 354 a. Nicht bei HdG, da erst später vom Besitzer erworben. Obgleich in der Komposition befremdend und wegen der verblaßten Ausführung nicht leicht zu beurteilen, doch wohl echt.

Nr. 354 b. HdG 1174. Lilienfeld 18. Sammlung Jac. de Vos jun. Den Zusammenhang mit der vorangehenden Zeichnung hat Hofstede de Groot zuerst richtig erkannt. Die Darstellung wurde früher verschiedentlich unrichtig gedeutet.

Nr. 355. Nicht bei HdG. Eindrucksvoll komponiertes, geistreich ausgeführtes Blatt. — Kopie in der Auktion Ederheimer, Anderson Gallerias, New York, Nov. 1924.

Nr. 356. HdG 54. Lilienfeld 42. Aus der Sammlung von Beckerath. Die bedeutende Zeichnung ist merkwürdigerweise in ein Rund komponiert. Die radialen Linien, die von den zwei Kreisen in der Mitte ausgehen, deuten wohl daraufhin, als daß die Komposition als Schmuck für einen Teller oder eine Metallplatte gedacht war. Man könnte an eine Ausführung auf einem Delfter Fayenceteller oder in getriebener Goldschmiedearbeit (etwa durch Lutma) denken. — Der Satan erscheint hier ausnahmsweise als Skelett, hat aber wie auch sonst die Fledermausflügel und den Schwanz.

Nr. 357. HdG 215. Der Turm links hinten und die Baumsilhouetten rechts und links davon sind etwas mit Weiß gedeckt, wodurch sie mehr in die Ferne gerückt erscheinen. — Höchst geistreiche Komposition, der Satan erinnert im Typus an den auf Nr. 355, Christus an die Hauptfigur des Hundertguldenblattes B. 74 oder der petite tombe B. 67.

Nr. 358. HdG 688. Aus den Sammlungen Sir Thomas Lawrence, W. Esdaile und Jacobson. Die Beziehungen zum Hundertguldenblatt sind nicht so eng, wie oft behauptet wurde, nur die neben dem Prediger vorn kniende Frau kehrt einigermaßen übereinstimmend auf der Radierung wieder. Die übrigen Figuren kommen dort nicht vor. Es ist nicht ausgeschlossen, daß es sich bei der Zeichnung um eine Schülerarbeit unter Einfluß der Komposition Rembrandts handelt. Vgl. auch H. Rivière, Les accroisements der Musées Nationaux français, Tome III; Le Musée du Louvre en 1920, Paris 1921.

Nr. 359. HdG 1217. Nach Hofstede de Groot ist die Darstellung rechts beschnitten. Eine sichere Deutung der reizvollen Komposition ist noch nicht gelungen, die Ausführung ist unsicher.

Nr. 360. HdG 1170. Lilienfeld 14. Eine offenbar teilweise mißverstandene Kopie, die überdies noch ein Fragment zu sein scheint.

Nr. 361. HdG 55. Lilienfeld 43. Radiert von B. Picart in den „Impostures Innocentes" Nr. F. Nach Lilienfeld eine um 1660/61 entstandene Komposition, die in der Ausführung nicht überzeugend sei: vielleicht sei das Zusammensein Christi nach seiner Auferstehung dargestellt, da Judas und Thomas fehlten. — Die letztere Annahme erscheint einleuchtend, dagegen weisen Typen und Technik meines Erachtens in die Zeit des Hundertguldenblattes. Die Zweifel an der Echtheit vermag ich nicht zu teilen.

Nr. 362. Nicht bei HdG. Ein zweites, sicher nicht eigenhändiges und bedeutend schwächeres Exemplar im Louvre (Sammlung Bonnat). Auch bei der vorliegenden Zeichnung handelt es sich schwerlich um das Original. Von derselben guten Kopistenhand (Ph. Koninck?) ist wohl die Zeichnung Christus und vier Jünger, früher in der Sammlung Fairfax Murray, jetzt in der J. Pierpont Morgans (HdG 1081). Möglicherweise ist auch hier wie in der vorigen und folgenden Darstellung die Erscheinung Christi unter seinen Jüngern nach seiner Auferstehung wiedergegeben; auch hier zählen wir nur zehn Jünger.

Nr. 363. HdG 1319. Bezeichnet rechts oben „Rembrandt f. 1634". — Besonders sorgfältig mit schwarzer und roter Kreide und mehreren farbigen Tönen ausgeführte Zeichnung. Aus demselben

Jahre existiert noch eine ähnlich sorgfältig ausgeführte, voll bezeichnete Darstellung, das Porträt eines jüngeren Mannes in der Sammlung Holford (HdG 1063). — Der barocken Linienführung und übertriebenen Kontrastierung von Licht- und Schattenpartien begegnen wir auch in den gleichzeitigen Gemälden und Radierungen (zum Beispiel in dem „ungläubigen Thomas“ in Petrograd und der Radierung B. 71, Christus und die Samariterin, auf der auch der Typus und die Haltung Christi ähnlich ist). Dargestellt ist offenbar nicht eine Wunderszene, wie Hofstede de Groot annimmt, sondern dasselbe Motiv wie in den beiden vorigen Blättern: es sind wieder nur zehn Jünger, die zur Nachtzeit von der Erscheinung Christi überrascht werden; einer der Jünger gähnt sehr auffällig, der schlafende Jüngling in der Mitte ist wohl Johannes.

Nr. 364. HdG 694. Aus den Sammlungen W. Esdaile und F. Seymour Haden. — Höchst anziehende, mit größter Meisterschaft gezeichnete Darstellung. Der Typus des verschuldeten Knechtes, der auffallend jung und hübsch ist, ist offenbar durch die Studien nach dem jungen Titus eingegeben worden.

Nr. 365. HdG 571. Aus der Sammlung Desperet. Gestochen von Leroy. Die Komposition mit dem Bücherstilleben auf dem Tisch scheint noch mit dem Porträt Anslos, dem Gemälde im Berliner Museum vom Jahre 1641 (Klassiker der Kunst, S. 259) zusammenzuhängen. Vielleicht etwas früher als 1650 entstanden.

Nr. 366 a. HdG 604. Möglicherweise noch etwas früher, etwa in der Zeit der „Verkündigung“ in der Albertina (unsere Nr. 286 b) entstanden. Die Kopie in der Albertina (366 b) ist auch von Hofstede de Groot nicht aufgenommen.

Nr. 367. HdG 1172. Lilienfeld 16. Aus den Sammlungen Goll van Frankenstein und Jacob de Vos jun. Das verlorene Original ist eine Studie zu dem großartigen Gemälde in der Wallace-Sammlung, London (Klassiker der Kunst, S. 301), an dessen Eigenhändigkeit ganz mit Unrecht gezweifelt worden ist. — Eine zweite, noch schwächere Kopie 1922 im Kunsthandel in Frankfurt a. M., dann auf der Auktion Ederheimer, New York 1924.

Nr. 368. HdG 59. Lilienfeld 47 („Anfang der fünfziger Jahre“). Aus der Sammlung von Beckerath. Besonders schwach in der Ausführung ist die rechte Seite der Zeichnung. Stilistisch verwandt unserer Nr. 222.

Nr. 369. HdG 1082. Aus den Sammlungen V. Utterson, G. Salting und C. Fairfax Murray. Nicht ganz sicher.

Nr. 370. HdG 1349. Aus der Sammlung Boymans. Auf der Rückseite eine Wiederholung der Hauptfigur. — In der Ausführung sehr unsicher, die Mittelfiguren stimmen teilweise auffallend mit der folgenden, sicher echten Zeichnung überein, nur ist der zweite Arbeiter links neben den ersten auf die Seite gerückt, während er auf dem Turiner Blatt hinter dem anderen Arbeiter erscheint.

Nr. 371. HdG 1146. Siehe die Bemerkung zur vorigen Zeichnung. Der feine geistvolle Typus des Herrn des Weinberges weist in die Mitte oder selbst schon in die zweite Hälfte der fünfziger Jahre.

Nr. 372. HdG 1171. Lilienfeld 15. Aus den Sammlungen Jacob de Vos sen. und jun. und W. Pitcairn Knowles. Sehr roh in der Ausführung, vergleiche dagegen die verwandte, aber sehr viel bessere Zeichnung Nr. 376.

Nr. 373. HdG 62 („um 1648“). Lilienfeld 50 („Anfang der fünfziger Jahre“). Aus den Sammlungen Gavet, Pulszky, v. Rath, Engert und Posonyi. Links unten falsch bezeichnet. Lilienfeld weist mit Recht auf den Zusammenhang mit dem Gemälde der Sammlung J. Porgès, Paris (Klassiker der Kunst, S. 302).

Nr. 374. HdG 61. Lilienfeld 49. Aus den Sammlungen Habich und von Beckerath. Rechts oben vielleicht von Rembrandts Hand datiert 1644.

Nr. 375. Nicht bei HdG. Auf diese Kopie machte mich Herr G. Falck aufmerksam; ein zweites, nicht besseres Exemplar in der Eremitage in Petrograd. Hier wie bei den beiden vorangehenden Darstellungen wird das quergestellte Pferd des Samariters vom Künstler in ähnlicher Weise für den Zusammenschluß der Gruppe benutzt.

Nr. 376. HdG 536. Aus der Sammlung E. Utterson und Großherzog von Weimar. Treffliche, eigenhändige Skizze.

Nr. 377. HdG 519. Aus der Sammlung Rochlitz. Ergreifende Komposition von größter Vollendung und schönster Ausführung, etwa aus der Zeit des „Abschiedes des jungen Tobias" in der Sammlung Hofstede de Groots (unsere Nr. 227). Abweichend von den anderen Darstellungen dieses Themas ist der Empfang des Samariters durch Wirt und Wirtin während sonst nur der Wirt erscheint. Die späteste uns bekannte Schilderung des Gleichnisses vom barmherzigen Samariter.

Nr. 378. HdG 1350 („um 1648"). Aus der Sammlung Boymans. Diese Zeichnung und die beiden folgenden Blätter hängen in Auffassung wie in Licht- und Schattenverteilung eng mit dem Gemälde im Louvre (Klassiker der Kunst, S. 293) zusammen. Nach Hind zweifelhaft.

Nr. 379. HdG 885 („um 1648"). Hind 70 („um 1648"). Aus den Sammlungen Woodburn, G. Hohn, Earl Spencer. Siehe die Bemerkung zur vorangehenden Zeichnung. Eine der bedeutendsten Zeichnungen vom Ende der vierziger Jahre.

Nr. 380. HdG 605. Siehe die Bemerkung zu Nr. 378. Früher der Schule Rembrandts zugeschrieben. Nach Hind zweifelhaft.

Nr. 381. HdG 63 („um 1640—50"). Lilienfeld 51. Aus der Sammlung von Beckerath. Etwas leer wirkend, aber doch wohl echt.

Nr. 382. HdG 64. Lilienfeld 52. Aus den Sammlungen Sir Thomas Lawrence, W. Esdaile, Dimsdale, R. P. Roupell, G. Salting und von Beckerath. — Kopien auf der Auktion Klinkosch und in Braunschweig. — In der Ausführung keineswegs überzeugend; die Komposition ist sehr reizvoll und ganz im Geist der Werke Rembrandts um 1648.

Nr. 383. HdG 217. Diese Zeichnung und Nr. 386 sind offenbar gleichzeitig mit dem Dresdener Gemälde, „Rembrandt mit Saskia auf dem Schoß" (Klassiker der Kunst, S. 133), entstanden. Auf der vorliegenden Zeichnung ist der Typus des verlorenen Sohnes, auf dem Blatt Nr. 386 das Motiv der Gruppierung des Jünglings und seiner Geliebten verwandt. Aller Wahrscheinlichkeit nach stellt das Dresdener Bild dasselbe Thema, den „verlorenen Sohn", dar, und ist nicht als Selbstbildnis gedacht, wenngleich Rembrandt sich selbst und Saskia im allgemeineren Sinne als Modelle benutzte. Für diese Deutung spricht auch die Schiefertafel an der Wand auf dem Dresdener Gemälde, auf der noch die Striche zu erkennen sind, mit denen die Zahl der Gläser vom Wirt angekreidet wurden. Auch die Komposition des Frans Hals, benannt „Junker Ramys und seine Liebste", die vermutlich Rembrandt zu seinem Gemälde anregte, dürfte ursprünglich als Darstellung des verlorenen Sohnes beabsichtigt gewesen sein; das große Gemälde mit der „Geschichte des verlorenen Sohnes", das von Frans Hals in einem zeitgenössischen Inventare erwähnt wird, kann kaum ein anderes Werk als dieses Gemälde im New Yorker Museum sein. G. Glück hat gelegentlich der Liebesgartendarstellungen des Rubens (Österreichisches Jahrbuch 1921) zuerst darauf hingewiesen, daß das Dresdener Gemälde Rembrandts nicht als Porträt sondern als Gesellschaftstück gedacht war.

Nr. 384. Nicht bei HdG, da erst später vom Besitzer erworben. Veröffentlicht von F. Becker in den Handzeichnungen aus der Sammlung Hofstede de Groot, Leipzig 1923. Es ist mir nicht möglich, in der Zeichnung Rembrandts Hand zu erkennen, vielmehr glaube ich, daß es sich um die Arbeit eines guten Schülers handelt.

Nr. 385. HdG 60. Lilienfeld 48. Aus den Sammlungen Pulszky, v. Rath, A. Posonyi und Gsell. Daß es sich bei dieser Zeichnung um eine Kopie handelt, hat G. Falck zuerst richtig erkannt. Die Vorzeichnung ist an einzelnen Stellen noch sichtbar.

Nr. 386. HdG 1512. Die Zeichnung befand sich 1922 im New Yorker Kunsthandel. Siehe die Bemerkung zu unserer Nr. 383. Das Dresdener Gemälde, zu dem das Blatt eine Art Vorstudie bildet, ist wesentlich vereinfacht. Dieses Verhältnis zwischen Entwurf und Ausführung begegnet häufig bei Rembrandt. Die Frau links hinten scheint ein üppiges Gericht herbeizubringen; an dieses Motiv erinnert noch die Pfauenpastete auf dem Dresdener Gemälde.

Nr. 387. HdG 1119. Hind 40 („um 1635—40"). Aus den Sammlungen James und G. Salting. — Wie Hind treffend bemerkt, ist die Zeichnung offenbar im Zusammenhang mit den Studien nach Schweinen (zwei im British Museum, eine im Louvre, Sammlung Bonnat) entstanden.

Nr. 388. HdG 1318 („um 1635"). Aus der Sammlung Jac. de Vos jun. — Radiert von Claussin, der der Komposition einen landschaftlichen Hintergrund hinzufügte und das Blatt mit der Jahreszahl 1642 versah. — Offenbar im Zusammenhang mit der Radierung desselben Gegenstandes vom Jahre 1636, B. 91, entstanden.

Nr. 389. Nicht bei HdG. Aus den Sammlungen Andreossy und Marsden Perry. Sehr ausdrucksvoll in der Komposition, besonders in der Gestalt des verlorenen Sohnes, und fein in der Farbenwirkung durch den Gegensatz der grauen Lavierung und der bräunlichen Federstriche. Die Ausführung enthält mehrere Korrekturen und ist teilweise etwas unsicher. In der Figur hinten in der Tür ist wohl der böse Bruder zu erkennen; die kniende Frau links vorne ist im Begriff, einen Widder zu schlachten; die Gestalt mit dem Löffel (?) in der Hand hinter dem Alten vielleicht der Koch. Der Stock des Alten, der ihm hier vor Schreck entfallen ist, spielt auch auf den anderen Darstellungen desselben Themas eine Rolle. Veröffentlicht von Swarzenski-Schilling: Handzeichnungen alter Meister aus deutschem Privatbesitz, 1914.

Nr. 390. HdG 1418. Etwas matt im Ausdruck und unsicher in der Stellung des Alten, der sich gegen einen Sitz zu lehnen scheint.

Nr. 391. HdG 218. In der strengen architektonischen Anordnung den Kompositionen aus der Mitte der fünfziger Jahre verwandt; doch ist bei der großartigen Vereinfachung des Stiles auch eine Entstehung kurz vor dem Gemälde in der Eremitage (Klassiker der Kunst, S. 471), einem der letzten Werke des Künstlers, nicht ausgeschlossen.

Nr. 392. Nicht bei HdG. Außerordentliche Komposition aus der letzten Zeit; besonders kühn in dem Aufbau der Landschaft. Die Haltung des verlorenen Sohnes ist derjenigen der Lukretia auf dem Gemälde der früheren Sammlung Borden, New York (Klassiker der Kunst, S. 467), vom Jahre 1664 verwandt.

Nr. 393. HdG 799 (ohne Deutung des Themas). Es kann sich nicht wohl um einen anderen Gegenstand als die Vertreibung der Wechsler aus dem Tempel handeln, die Rembrandt in einer früheren Radierung (1636), B. 69, ausführlicher dargestellt hatte. Die beiden Männer hinten schaffen offenbar einen Geldsack beiseite.

Nr. 394. HdG 884. Hind 93 („um 1650—60"). Aus der Sammlung Richard Payne Knight. Die Deutung nicht ganz sicher; nach Hind vielleicht Maria und die Prophetin Anna. Zweifellos eigenhändige, geistreich ausgeführte Studie.

Nr. 395. Nicht bei HdG. Die Komposition, zu der die Gestalt der Martha auf der linken Seite zu ergänzen ist, ganz im Geist der früheren Werke; die Ausführung unsicher.

Nr. 396. HdG 1320. Aus den Sammlungen J. P. Zoomer, Sir Thom. Lawrence, W. Esdaile, Mendes de Léon und de Kat. — Radiert von B. Picart in den Impostures Innocentes. — Die von Hofstede de Groot geäußerten Zweifel an der Eigenhändigkeit sind m. E. unberechtigt. Vielleicht etwas später entstanden.

Nr. 397. HdG 887. Hind 30 (um 1635—40). Aus den Sammlungen Dimsdale, Robinson, Malcolm. Etwa aus der Zeit der „Wiege" in Downton Castle (Klassiker der Kunst, S. 280) vom Jahre 1643. Nach der zarten Ausführung und der ruhigen Haltung der Gestalten jedenfalls schon aus den vierziger Jahren. — Die zweite hier nicht aufgenommene Komposition desselben Gegenstandes im British Museum, HdG 886, Hind 118, die in mehreren Exemplaren vorkommt, halte ich für eine Schülerarbeit.

Nr. 398. HdG 358. Die Anordnung des Raumes entspricht ungefähr Rembrandts Schlafzimmer in dem Haus in der Jodenbreestraat (vgl. W. R. Valentiner, „Aus Rembrandts Häuslichkeit" im Jahrbuch für Kunstwissenschaft 1923): links der Kamin, dahinter das Bett, rechts davon die Tür, auf der rechten Seite das Fenster. — Das Motiv der lesenden Maria wiederholt sich auf fast allen Zeichnungen dieser Gruppe. — Das vorliegende Blatt erinnert an die Darstellung, auf die Houbrakon Bezug nimmt, als er Rembrandt tadelt, weil

er bei der Schilderung des Besuches Christi bei Maria und Martha in unhistorischer Weise Martha mit einer Lütticher Pfanne in der Hand wiedergegeben habe.

Nr. 399. HdG 771. Aus den Sammlungen Ploos van Amstel, de Visser und Dutuit. Die Reproduktion ist nach der ungenügenden Abbildung bei Dutuit (3. Band) hergestellt. Das Original ist leicht und locker im Federstrich; die Gestalt der Maria ist ganz verwischt.

Nr. 400. HdG 296. Offenbar im Zusammenhang mit dem Gemälde im Besitz Lord Allendale's in London vom Jahre 1655 (Klassiker der Kunst, S. 380) entstanden. Die isokephale Anordnung und die Figuren im Fenster ähnlich auf der Radierung des Ecce homo von 1655, B. 76, auf der auch ganz verwandte Typen vorkommen (vgl. den rechts an der Treppe stehenden Spötter in der Bewegung mit dem im Gegensinn gesehenen Pharisäer, der Christus den Zinsgroschen zeigt, auf der Zeichnung). Über die Beziehung zu Dürers Marienleben siehe oben die Bemerkung zu Nr. 284.

Nr. 401. HdG 1348 („um 1650—55"). Sammlungen Crozat und Boymans. Wirkt in der Ausführung befremdend, im Ausdruck nicht recht überzeugend.

Nr. 402. HdG 1403. Bei Hofstede de Groot als der Prophet bei Eli (1. Sam. II, 27), doch erscheint die links sitzende Gestalt dem Typus nach eher Christus als ein Prophet des Alten Testamentes zu sein. Die Ausführung nicht ganz sicher; jedenfalls ist die Schraffierung rechts zum Teil ergänzt, der Bart des Nikodemus ist verlängert und mit Weiß korrigiert. Durch die Lavierung sind die Beine beider Gestalten etwas verwischt. Die Haltung Christi ist unverständlich; er scheint in der Luft zu sitzen.

Nr. 403. HdG 1132. Aus der Sammlung Chambers Hall. Offenbar im Zusammenhang mit dem Gemälde des Berliner Museums (früher R. Kann; Klassiker der Kunst, S. 378) und den verwandten Darstellungen dieser Zeit (siehe Klassiker der Kunst, S. 379, 389, und die Radierung B. 70) entstanden. Zwischen 1655 und 1658 beschäftigte den Künstler das Thema der Samariterin am Brunnen besonders häufig (über die Beziehung zu dem Giorgione zugeschriebenen Gemälde in Rembrandts Sammlung siehe W. R. Valentiner, Rembrandt und seine Umgebung, 1906.

Nr. 404. HdG 1372. Aus der Sammlung Esterhazy. Siehe die Bemerkung zur vorigen Nummer; wohl gleichzeitig mit dem Gemälde der Sammlung M. Kappel, Berlin (früher Harrogate, Klassiker der Kunst, S. 379) vom Jahre 1655. — Im British Museum (Hind 135) eine verwandte Komposition eines Nachahmers, die vielleicht auf Grund der vorliegenden Zeichnung entstanden ist.

Nr. 405. HdG 530. Rechts unten der Stempel Goethes. — Wesentlich später als die vorangehenden Zeichnungen, vielleicht sogar um 1660 oder 1661. Sehr zarte Technik, scheinbar etwas ängstlich wirkend; stilistisch unserer Nr. 423 verwandt.

Nr. 406. HdG 1554. Aus den Sammlungen Crozat und Tessin. Etwa aus der Zeit des zwölfjährigen Jesus im Tempel im Louvre (unsere Nr. 348).

Nr. 407. Nicht bei HdG. Aus der Sammlung des Earl Dalhousie. Die Komposition erinnert noch in mancher Hinsicht an das Gemälde der Londoner Nationalgalerie von 1644 (Klassiker der Kunst, S. 279), ist aber nach Stil und Auffassung wesentlich später, vielleicht jedoch nicht ganz so spät als hier angenommen.

Nr. 408. HdG 383 („1659"). Die rote und graue Lavierung wohl von anderer Hand. Unten eine Bemerkung in Rembrandts Schrift: Zoo jachtig om Christus in syn antwoordt te verschalken, kon de schriftelick antwoordt nich afwachten" (Im Übereifer Christus in seine Antwort zu verstricken, konnten sie die schriftliche Antwort nicht abwarten). Wie Hofstede de Groot feststellte, ist für die Zeichnung die Rückseite einer Beerdigungsanzeige vom 14. Mai 1659 benutzt; die Zeichnung ist deshalb wohl kurz nachher entstanden. Sie macht ganz den Eindruck eines Entwurfes für ein Gemälde, das jedoch nicht zur Ausführung gekommen zu sein scheint.

Nr. 409. HdG 56 („um 1645"). Hind 45 („um 1648"). Aus den Sammlungen Durand, Th. Rousseau und A. Posonyi. Obgleich die Studie im ganzen mit der Gruppe rechts unten von Christus auf der Radierung B. 74 im Gegensinne übereinstimmt, sind bei der Ausführung doch im einzelnen wesentliche Änderungen besonders im Ausdruck und im

Kostüm vorgenommen. Auch zeigt die Zeichnung zwei Köpfe mehr, die nicht benutzt wurden.

Nr. 410. HdG 58. Lilienfeld 46 („um 1650“). Nach Hofstede de Groot und Lilienfeld ist der Hauptmann von Kapernaum dargestellt; doch erklärt sich dann kaum die Zahl der Bittflehenden, die ganz den Eindruck Schwerkranker machen. Der Christustyp den in Öl ausgeführten Christusköpfen um 1659—61 sehr verwandt. Außerordentlich ist der Rhythmus in der sich stufenweise vor Christus senkenden Gruppe der Kranken; dagegen die beherrschende Ruhe in der statuarischen Gestalt Christi und in den gleichmäßig geordneten Jüngern hinter ihm.

Nr. 411. HdG 1351 („um 1655—59“). Aus der Sammlung Boymans. Hofstede de Groot weist mit Recht auf den Zusammenhang der Komposition mit der Radierung B. 99: „Petrus und Johannes an der Pforte des Tempels“, vom Jahre 1659. Wundervoll ist der gläubige, beseligte Ausdruck des Blinden wiedergegeben.

Nr. 412. HdG 1270. Aus den Sammlungen van Suchtelen, Remy van Haanen und H. Lang Larisch. Radiert von M. Pool, Bartsch II, 138, Nr. 68. — Kopie im Louvre. Besonders ausdrucksvolle, mit geringsten zeichnerischen Mitteln gestaltete Komposition.

Nr. 413. HdG 188. Aus den Sammlungen des Grafen Fries und W. v. Bode. Bedeutende Komposition, vielleicht erst in der Mitte der fünfziger Jahre entstanden.

Nr. 414. HdG 1499. Aus den Sammlungen J. Chr. Endriss (versteigert 4. Mai 1891) und Dr. Jurié. Gestochen von Laurent 1756. Wirkt zu schwächlich in der Ausführung.

Nr. 415. HdG 57. Lilienfeld 45a. Aus den Sammlungen Seymour Haden und von Beckerath. Auf der Rückseite ein kleiner Kopf eines jungen Mannes, kaum von Rembrandt. Besonders eindrucksvolle Komposition, zeitlich wohl nicht allzuweit von Nr. 412 entfernt.

Nr. 416. HdG 1416. Trotz großer Sicherheit in der Ausführung auffällig an gewisse vortreffliche Schulzeichnungen in der Art des Nic. Maes erinnernd.

Nr. 417. HdG 1169. Lilienfeld 13. Nach Hofstede de Groot nicht ganz zweifellos; wenn echt um 1630—32. In der Tat macht die Ausführung einen unsicheren Eindruck; die Komposition ist durchaus charakteristisch für die Frühzeit. Bei HdG als: Christus heilt die Schwiegermutter des Petrus.

Nr. 418. Nicht bei HdG. Aus den Sammlungen Sir Joshua Reynolds, J. Houlditch und Richardson sen. Geistreiche, charakteristische Zeichnung der Frühzeit.

Nr. 419. Nicht bei HdG. Abgebildet in W. v. Bodes Katalog der Sammlung M. Kappel. Aus der Sammlung R. Kann. Jetzt im Besitz P. Cassirers, Berlin. Klarer in der Raumwirkung als die vorangehende Zeichnung, doch nicht ganz so prägnant in der Ausführung.

Nr. 420. Nicht bei HdG. Interessante Komposition der Frühzeit in mangelhafter Ausführung, zu vergleichen mit den Gemälden der Sammlung Sedelmeyer (Klassiker der Kunst, Suppl., S. 16) und der Radierung B. 73, denen das Original zeitlich offenbar vorangeht.

Nr. 421. HdG 1352 (um 1630—34). Aus der Sammlung Boymans. Auf der Rückseite Brustbild einer Frau in schwarzer Kreide. Die Komposition noch im pathetischen Stil der Frühzeit verwandt dem Gemälde der Sammlung Sedelmeyer (Klassiker der Kunst, Suppl., S. 16) und der Radierung B. 73. Eine etwas frühere, verwandt angeordnete Zeichnung (1630) mit der Grablegung Christi, die ursprünglich als Auferweckung des Lazarus gedacht gewesen zu sein scheint, im British Museum (HdG 891, Hind 2) wird im zweiten Band des vorliegenden Werkes abgebildet. — Die Ausführung erscheint merkwürdig breit für die frühe Zeit.

Nr. 422. HdG 778 (um 1650). Wie die täuschende Kopie im British Museum (Hind 130) zeigt, war die Zeichnung ursprünglich an der rechten Seite größer. Vielleicht etwas später entstanden als angegeben.

Nr. 423. Nicht bei HdG. Mir im Original nicht bekannt. Höchst bedeutende Komposition, zeitlich Nr. 405 nahestehend. Zur Massierung der Figuren im Hintergrund vgl. die Bemerkung zu Nr. 350.

Nr. 424. HdG 219 (um 1633). Nach Hofstede de Groot Studie zu dem Gemälde in der Sammlung Gardner, Boston, vom Jahre 1634. Die Ausführung erscheint allerdings sehr breit

für die frühe Zeit; auch ist die Übereinstimmung der Komposition mit der des Gemäldes nur allgemeiner Art.

Nr. 425. HdG 882. Hind 72 („um 1650"). Aus der Sammlung J. C. Robinson und Malcolm. Die Datierung Hinds erscheint mir zu spät. Christus hat noch die dramatische Beweglichkeit und die barocke Silhouette der Christusgestalten der dreißiger Jahre. Vgl. die etwa gleichzeitigen Zeichnungen Nr. 351, 352, 396. Nach C. Neumann: Rembrandts Handzeichnungen, 1921, Nr. 87, eine der Zeichnungen, auf denen Rembrandt später Korrekturen anbrachte, und zwar an dem Schiff und dem heraussteigenden Jünger. Diese Annahme erscheint mir unhaltbar, da die Zeichnung ohne die verstärkten Linien auf der rechten Seite weder Relief noch Gleichgewicht gehabt hätte, eine Tatsache, die Rembrandt sicherlich schon während der Arbeit empfand.

Nr. 426. HdG 1120 („um 1655"). Hind 73 („um 1650—55"). Aus den Sammlungen Sir Thom. Lawrence, W. Esdaile und G. Salting. Besonders schöne Zeichnung, die, von der zunehmenden Beseelung abgesehen, im Vergleich zur vorigen Zeichnung zeigt, wieviel gedrungener die Verhältnisse der Figuren Rembrandts in den fünfziger Jahren gegenüber denen der dreißiger Jahre wurden. Das von Christus ausgehende Licht ist so stark, daß davon der Mittelteil des Schiffes überstrahlt und unsichtbar wird. Die einzelnen Elemente der Anordnung wiederholen sich wie stets bei Rembrandt bei der Behandlung desselben Themas: die Szene spielt unmittelbar neben dem Boot und auch hier ist ein zweiter Jünger im Begriff, über den Rand zu steigen.

Inhaltsverzeichnis

Wundertaten Christi

Anhang

Altes Testament

Neues Testament

Aufbewahrungsorte und Besitzer der Zeichnungen







